

UEBER KUNST DER NEUZEIT.
3. HEFT.

MALER-POETEN.

MALER-POETEN

VON

BENNO RUETTENAUER.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1899.

HANS THOMA

ZUM 60. GEBURTSTAG

2. OKT. 99.

Der schöpferische Geist, das macht den Poeten. Schöpferisch sein im Idealen, das heisst Poet sein. Nur wer eigenen Ideen lebendige Gestalt verleiht, verdient diesen Namen. Nicht jeder Maler ist darum ein Poet. Malen können viel, malen können heut allzuviel. Sie können sogar gut malen, die Allzuvielen. Aber eigene innere Gesichte offenbaren können nur die Poeten unter den Malern, und ihrer sind wenige. Sie kommen nicht alle hier zur Sprache. Besonders fehlen die Engländer, der berauschende Rossetti, der träumerisch-melancholische Burne-Jones, der tiefsinnige und vieldeutige Watts. Ich werde diesen vielleicht später ein besonderes Heft widmen.

Die einzelnen Essais dieses Heftchens waren alle bereits in Zeitschriften erschienen, die meisten in der „Nation"; doch werden sie hier fast durchweg in veränderter und erweiterter Gestalt gegeben. Alle Wiederholungen konnten dennoch nicht immer ausgemerzt werden. Das Herausnehmen von Sätzen aus einem Gefüge macht ebenso gut störende Löcher, wie das Herausnehmen von Steinen aus einem Bau, und derartige Ausbrüche sind oft stilistisch schwer auszugleichen.

Inhalt.

Hans Thoma.

Und desshalb ist Anfang und Ende alles dessen, was ich zu sagen habe, dies: wir nähern uns den edlen Künsten nicht durch schnelles Fahren, sondern dadurch, dass wir unsere Behausungen lieblicher machen und darin verweilen; wir lernen die edlen Künste nicht durch Wettbewerb, sondern dadurch, dass wir gelassen unser Bestes thun, Jeder auf seine Art; wir lernen die edlen Künste nicht durch Ausstellungen, sondern dadurch, dass wir thun und schaffen was ehrlich ist, ob es ausgestellt wird oder nicht, und besonders dadurch, dass wir nicht für Geld bauen und malen, sondern aus Liebe.

John Ruskin, Lect. on Art.

Ils vont m'enrichir après m'avoir méprisé.

Eugène Delacroix.

Nichts ist schwieriger und gefahrvoller, als über die Kunst, ich meine über das Wesentliche in der Kunst, in Worten sich auszulassen. Dessen muss man sich vor allem bewusst sein. Dann kann man viele Dummheiten vermeiden, wenn auch noch lange nicht alle.

Von Thoma giebt es ein Blatt: Der Säemann. Die leuchtenden Augen gläubig zum Himmel gerichtet, schreitet er festen Schrittes über das gepflügte Land und streut Samen aus vollen Händen, rastlos. Ich weiss

in der Welt kein so glückliches Bild der frohen zuversichtlichen Arbeit. Hans Thoma selber ist dieser Säemann. An Regentagen hat es ihm nicht gefehlt, sagt sehr schön einer seiner Freunde, aber die Sonne einer reinen Seele leuchtete immer über den Wolken.

Seit ungefähr zehn Jahren beschäftigt sich die deutsche Kunstlitteratur mit Hans Thoma. Und seit ungefähr zehn Jahren verkauft Thoma Bilder. Vorher, dreissig Jahre lang, hat er nur gemalt, Tag für Tag, Jahr für Jahr, Bilder auf Bilder, mit einem Fleiss, dessen im rein künstlerischen Schaffen, im Schaffen ohne äusseren Lohn, nur das Genie fähig ist. In einem Freundesbrief schreibt Thoma einmal: «Ich bin gegenwärtig fleissiger als je; ich habe Jemand, der mir Tag und Nacht keine Ruhe lässt, der mir in unaufhörlichem Drängen Bild auf Bild bestellt. Er ist ein närrischer Kauz, dieser Besteller, er heisst Hans Thoma.» Eine solche Ausdauer bei gänzlichem Mangel an äusserem Erfolg, ein solcher Glauben an sich selbst, gegenüber dem Unglauben der ganzen Welt, ist allemal das Zeichen entweder eines unverwüstlichen Dilettanten, eines unverwüstlichen sage ich, oder eines grossen Künstlers.

Und beides ist am Ende gar dasselbe.

Ein paar Freunde werden ja zu dem Ringenden stehen. Die hat auch Thoma gefunden zu seinem und der Kunst Gewinn. Dr. Otto Eiser in Frankfurt hiess der eine und Dr. Fiedler der andere. Ein dritter ist der Maler Emil Lugo. Und so wäre wohl eine ganze Reihe aufzuzählen.

Bei Otto Eiser muss ich einen Augenblick verweilen. Als dieser Aufsatz im Sommer 1895 in der «Na-

tion» erschien, schrieb mir Eiser einen äusserst liebenswürdigen Brief, worin er sich aber streng gegen meine Erwähnung seines Namens verwahrte und ein Verdienst, das ich ihm zuzuschreiben schien, kurz und bündig ablehnte. Heute kann er das leider nicht mehr, er ist seit anderthalb Jahren tot. Ich halte es aber in meinem Gefühl für durchaus angebracht, seiner hier zu gedenken. Sein Glaube an Thoma, als noch niemand an den Einsamen glaubte, seine fünfundzwanzigjährige innige Freundschaft mit dem stillen Meister, sein Zusammenhalten, ja man könnte sagen sein Zusammenleben mit ihm, machen seinen Namen für alle Zukunft unzertrennlich von der Geschichte Thoma's und seiner Kunst. Das Verhältniss war kein alltägliches; es giebt dem Verstorbenen das Zeugniss eines ausserordentlichen Menschen. Eiser hat überdies seiner Wittwe die umfangreichste und schönste Thoma-Sammlung hinterlassen, die es heute geben mag, eine ganze Galerie. Und er war mehr für Thoma als der Graf Schack für Feuerbach oder Böcklin; denn er war ein Freund und liebte nicht in erster Linie die Bilder, sondern den Künstler der sie schuf.

Die Zunft aber im Grossen und Ganzen verharrte noch bis vor kurzem in ihrem Unglauben. Dieser Thoma hat ja . . . ist ja gar kein Mann, hörte ich einmal in München einen jungen Maler ausrufen, der unterdessen königlicher Professor geworden ist. Sein Ausruf lautete eigentlich so cynisch, dass man ihn nicht wiedergeben kann. Und das war nicht seine eigene Ueberzeugung, eine solche hatte er gar nicht; es war die Anschauungsweise der ganzen Schule, die man immer bei denen am besten kennen lernt, die keine eigene

haben. Auf der grossen Thoma-Ausstellung zu Heidelberg beobachtete ich drei Karlsruher Kunstschüler. Sie hatten es sich das Geld kosten lassen nach Heidelberg zu fahren, und sie bereuten es. Sie waren ganz perplex. «Wenn dieser Thoma,» rief einer aus, «bei uns in die zweite Malklasse aufgenommen werden wollte, er würde fortgejagt werden.»

Er ist schon einmal in Karlsruhe fortgejagt worden, vor dreissig Jahren ungefähr. Aber er ist nun zurückgeholt worden. Der Grossherzog selber hat es gethan. Was die beiden Schüler wohl für Gesichter dazu gemacht haben? Auch in Berlin hat man ihm früher die Thüre gewiesen, um ihm nachträglich den Professorentitel zu schicken. Und so haben seinerzeit auch die Franzosen ihrem genialen Puvis de Chavannes, dessen Grösse sie heut freudig anerkennen, den Vorwurf gemacht, er könne nicht malen — weil er nicht malte wie sie alle. Und vor einer Landschaft von Böcklin hörte ich einen berühmten Pleinairisten sagen, dieser Böcklin'sche Rasen erinnere ihn nicht an Rasen, sondern an grünlackirtes Blech. Maler mit solchem Urtheil haben eigentlich keinen Grund, die armen Kunstschreiber verächtlich zu behandeln.

Also Thoma kann nicht malen. Dieses Urtheil der Durchschnittsmaler ist leicht erklärlich. Die Malerei von heute hat ihre ganz besondern Handwerksvortheile. Sie hat Errungenschaften gegen die vorangegangene Zeit, worauf sie mit Recht stolz ist, die aber auch dieselben sind in München wie in Paris. Man ist nur zu stolz darauf. Man kennt nichts Höheres. Man verliert sich ganz und gar in diesen technischen Präokkupationen. Man sieht vor lauter Bäumen den Wald

nicht mehr. Eine gewisse Luftperspektive und Lichtwirkung zu erzielen, gewisse halbe und gebrochene Töne in ihrer feinsten Differenzirung herauszubringen, mit Virtuosität auf der enchromatischen Tonleiter der Farben zu spielen, das ist der einzige und ausschliessliche Gedanke der heutigen Durchschnittsmaler.

Diese Handwerksvortheile, diese Errungenschaften hat Thoma nicht. Er sieht davon ab. Er thut als ob er kein Auge dafür besässe. Er kann also nicht malen. Die Herren ahnen, er könnte wohl, wenn er wollte. Einzelne wissen, er hat es einmal gekonnt. Er ist ja zu Paris bei Courbet und Millet in die Schule gegangen. Aber er will nicht, aus Dickköpfigkeit. Auf den wahren Grund, warum Thoma anders malen muss als sie, verfallen sie nicht. Dieser Grund ist aber sehr einfach. Einmal hat Thoma seine eigenen Darstellungsmittel, die er denen der andern vorziehen muss, nicht nur, weil er sie selbst erfunden, selbst erarbeitet hat, sondern auch, weil sie seinen Zwecken und Absichten am angemessensten sind.

Und dann hat Thoma einfach keine Zeit, sich so ausschliesslich mit den Handwerksmitteln des Tages zu beschäftigen, wie die anderen es thun. Er hat keine Zeit, weil er nicht so arm an Gedanken ist wie sie alle, fast alle, die sich jahraus jahrein im Schweisse ihres Angesichts um die feinsten Subtilitäten der Technik mühen. Sein Kopf steckt im Gegentheil voll Gedanken, die nach Darstellung ringen. Und dazu sind ihm denn die einfachsten und leichtesten Mittel die willkommensten. «Ja, er macht es sich leicht,» sagen die Handwerker. Sie übersehen, dass er eben kann, was sie nicht können. Für ihn ist es leicht.

Sie sollen es ihm aber einmal nachmachen. Die Herren sollten doch wissen: dass sich gerade die Werke der höchsten Kunst am leichtesten, am mühelosesten, am selbstverständlichsten ausnehmen, z. B. ein Goethe'sches Lied. Da meint dann der beschränkte Dilettant, das sei keine Kunst. Solche Werke werden nicht desshalb so selten von den Stümpern nachgeahmt, weil sie zu schwer scheinen, sondern weil man sie nicht der Mühe werth achtet. Die Einfachheit des Genies imponirt dem Genie vor allem.

* *
*

In zweierlei unterscheidet sich demnach Thoma von den Durchschittsmalern des Tages, in zwei Punkten, wovon einer den andern nothwendig bedingt: in seinem seltenen Reichthum an Gedanken, und in seiner eigenen, einfachen, selbsterarbeiteten Technik, — worüber die Handwerksfanatiker die Nase rümpfen, wie die Schulmeister über die Knittelverse des Faust die Nase rümpfen würden, wenn Goethe nicht seit einem Jahrhundert eine geheiligte Person wäre. Denn die Schulmeister seiner Zeit haben es gethan.

Der Gedankenreichthum Thoma's. Das Wort «Gedanken» muss man nicht falsch verstehen. Nicht um Gedanken handelt es sich, die man sprechen oder schreiben kann, sondern um Gedanken, die man malen kann, um malerische Gedanken; nicht um Gedanken, die zum Verstand, sondern um Gedanken, die unmittelbar zur Phantasie sprechen. Das Wort will also hier in einem weiteren Sinn verstanden sein als gewöhnlich. Ja es ist geradezu ein Hauptverdienst Thoma's, aus seinen Werken allen Verstandesinhalt so viel als mög-

lich ausgeschlossen zu haben. Seine Bilder sagen dem Verstand wenig oder gar nichts. Sie wollen vor allem nichts lehren: keine Geographie und keine Ethnologie, keine Kostümkunde und keine Kriegswissenschaft, keine Kultur- und keine Litteraturgeschichte. Sie haben keinen lehrhaften Inhalt. Ihr Inhalt ist etwas, was ohne Dareinreden des Verstandes in reiner Anschauung von der Phantasie genossen sein will. Ihr Inhalt ist mit einem Wort Poesie: d. h. eine naiv menschliche Anschauung, von einem künstlerisch persönlichen Temperament eigenartig gestaltet.

Darin aber liegt ein neuer Gegensatz Thoma's zu der Kunst seiner Zeit — nicht zu den letzten Künstlern von heute, die sich diesmal in Uebereinstimmung mit Thoma befinden, aber zu der Kunst der älteren Generation, der Zeitgenossen seiner Jugend. Und dieser Gegensatz wurde Thoma erst recht verhängnissvoll. Er verhinderte seine Verständigung mit dem Publikum.

Nichts ist schwerer zu begreifen als die Kunst an sich. Dieses Verständniss ist allein das Vorrecht der höchsten Bildung. Und nur wenige sind ihrer theilhaftig. Dagegen ist alles Verstandesmässige leicht und auch der Halbbildung mehr oder weniger zugänglich. Schiller's Balladen können auch von einem Handwerksburschen mit vollem Verständniss deklamirt werden; aber nur wenige sind es, nur sehr wenige, denen ein Goethe'sches Lied wirklich etwas sagt.

Für die Aufgaben der bildenden Kunst waren aber die Deutschen unserer Zeit, die höchsten Intelligenzen nicht ausgeschlossen, weitaus am wenigsten vorgebildet. Sie waren im Gegentheil gründlich verbildet; sie waren verzogen und verdorben von den Künstlern

selber. Die Künstler selber hatten die falschesten Begriffe von den Aufgaben ihrer Kunst. Lessing hatte seinen Laokoon ganz umsonst geschrieben. Immer und immer wieder meinten die Künstler ihren Werken einen Inhalt geben zu müssen, der gar nicht in der Möglichkeit ihrer Kunst lag. Da wurden dann Dramen und Romane gemalt, Novellen und Dorfgeschichten, Kriminalfälle und Kriegsberichte, und vor allem Haupt- und Staatsaktionen der Weltgeschichte, Alles, nur keine malerischen Ideen.

Was das sei, wusste man gar nicht mehr. Böcklin und Thoma mussten dies Geheimniss erst wieder neu offenbaren. Die beliebten Illustrationen in unseren Klassikerausgaben sind auch für diese Auseinandersetzung eine interessante Illustration. So sehr war der Geschmack verroht, dass man gar nicht ahnte, die Kunst des Pinsels, die Kunst der Linie und Farben könne eine andere Aufgabe haben als die Kunst des Wortes. Da machten denn Böcklin wie Thoma die bitterste Erfahrung. Das Publikum wusste mit ihren Bildern nichts anzufangen. Man stand vor diesen Bildern und lachte. Mit bestem Gewissen lachte man Thoma aus.

Ich erinnere mich eines besonderen Falles, eines Bildes auf der Ausstellung im Münchener Glaspalast. Eine Bauernmagd karrte einen Schubkarren mit blumigem Frühlingsgras beladen. Ein Esel ging nebenher und langte sich von Zeit zu Zeit ein Maul voll von den Blumen, wobei dann beflügelte Blumengenien sich losrangen und erschreckt davonflogen. Flora stand unter dem Bild. Denn Thoma ist ein Humorist und sogar ein bischen ein Schalk. Man lachte. Die Lacher

waren aber noch nicht einmal so klug wie der Esel. Für den waren die Blumen nur Gras; aber er wusste sie in seiner Art zu geniessen. Die Lacher hatten diese Fähigkeit nicht, sonst hätten sie nicht nach einem verborgenen Sinn geschnüffelt, den sie nicht finden konnten, sondern sie hätten sich wenigstens im reinen Anschauen der sinnlichen Erscheinung ergötzt. Denn dazu, zu allererst, dient dem Menschen ein Bild, wie dem Esel das Gras zum Fressen dient.

* * *

Man wird immer gern darauf verfallen, bei einer starken Künstlerindividualität nach Verwandtschaften in Vergangenheit und Gegenwart zu suchen. Ein namhafter Kunstgelehrter, zugleich ein Freund des Malers, bringt Thoma mit den Niederländern, besonders mit Rembrandt in Beziehung. Er fasst Thoma's Kunstweise geradezu als eine Fortsetzung der niederdeutschen Traditionen auf. Diesen Zusammenhang, muss ich gestehen, begreife ich nicht. Was bei Rembrandt die Hauptsache ist, die virtuose Behandlung des Lichts, die Auflösung der Gestalt so zu sagen in Licht, Luft und Farbenton, und der daraus quellende eigenartige Zauber: das gerade geht Thoma ab. Es geht ihm so sehr ab, dass die modernen Techniker zu dem komischen Schluss kamen, Thoma könne überhaupt nicht malen. In der That liegt Thoma's Stärke in etwas anderem als in dem, wodurch Rembrandt sich vor den Italienern eigenartig unterscheidet. Eine Aeusserlichkeit zeigt dies schon, Thoma zeichnet seine Figuren meist mit auffallenden Umrisslinien. Seine Freude ist die klare Umrissenheit der Gestalt, die kräftige

charakteristische Linie. Damit knüpft er allerdings an altdeutsche Ueberlieferungen an, aber nicht an die niederdeutschen des siebzehnten, sondern an die oberdeutschen des sechzehnten Jahrhunderts. Nicht mit dem Werke Rembrandt's, sondern mit dem Dürer's und Holbein's, seiner Stammesgenossen, ist Thoma's Kunst verwandt.

Wie die Kunst dieser grossen Meister strebt auch die seinige nicht vor allem nach dem Schönen als vielmehr nach dem Charakteristischen. Und sein Streben nach dem geistig Bedeutenden, nach dem Vielsagenden, nach dem innerlich Typischen, lässt ihn oft genug die schöne Form vernachlässigen. Deshalb befriedigt er, wenn er z. B. weibliche Idealgestalten schafft, fast nie ganz, während seine Bildnissköpfe und Volksgestalten, in den einfachsten Ausführungen, unübertrefflich genannt werden müssen. Thoma hat oft seine alte Mutter gemalt, und er hat damit Werke der feinsten Charakteristik, Meisterwerke ersten Ranges geschaffen. Seine Eva im Paradies dagegen will nicht immer einleuchten. Auch darin ist er — nicht sowohl ein Altdeutscher, als überhaupt eben ein richtiger Deutscher. Er hat wie jedes Individuum die Fehler seiner Tugenden. Und seine Fehler wie seine Tugenden charakterisiren deutsches Wesen. Sie sind bei Böcklin dieselben. Ein Anselm Feuerbach ist neben den beiden ein wahrer Heide — d. h. das Gegentheil von einem christlichen Germanen.

* * *

Uebrigens, was ist Schönheit? Die Frage ist so schwer — und so unlösbar — wie die andere: was ist Wahrheit? Mit den Definitionen der Aesthetiker lockt man

doch heut keinen Hund mehr vom Ofen. Ich sprach darüber einmal mit Thoma. Eigentlich ist alles schön, meinte er in seiner einfachen Art, man muss es nur richtig ansehen und muss begreifen, dass jedes Ding seine eigene Schönheit hat. «Oft findet man bei flüchtigem Hinsehen ein Ding hässlich; aber bei genauem und liebevollem Betrachten würde man seine Schönheit entdecken.» Das sind Thoma's eigene Worte.

Und da will ich gleich noch einen andern Ausspruch von ihm anführen. Es war die Rede von Potter einerseits und den neueren holländischen Thiermalern anderseits. Wir suchten nach einer Erklärung, warum die Thiere jenes alten Meisters so gross und gewaltig wirken und die der neuern so unbedeutend. Sie malen ihre Kühe doch ganz gut, sagte Thoma, indem er vor sich hinlächelte, es ist gar nichts an ihnen auszusetzen; was die Malerei an sich anbelangt geben sie Potter kaum etwas nach. Aber ihre Kühe lassen uns so gleichgültig . . . Thoma versank in ein augenblickliches Nachsinnen. Es liegt hier ein grosses Geheimniss, hub er dann an. Ich glaube es einmal begriffen zu haben. Ich hatte auch in der Natur schon tausende von Kühen gesehen, ohne viel dabei zu denken; aber einmal, da stand ich plötzlich vor einem solchen Thier. wie es da lag und wiederkäute, und ein Schauer der Ehrfurcht ergriff mich vor dem grossen Wunder Gottes, vor dieser reichen Personifikation des ganzen unbegreiflichen animalischen Lebens. Und aus einer solchen Ergriffenheit, wie wir sie nur selten erleben, muss alles Schaffen der grossen Künstler hervorgegangen sein, dass ihre Werke uns so ergreifen. So erklär' ich mir das Geheimniss.

Thoma ist kein Freund von Worten, am wenigsten von hohen und überschwenglichen Worten. Er kann nicht hohe Worte machen. Was er in dem Angeführten aussprach, muss ein starkes Erlebniss für ihn gewesen sein.

Thoma besitzt jene innige Liebe zur Kreatur, die John Ruskin für die unerlässliche Voraussetzung alles Künstlerthums erklärt hat. Darum giebt es für ihn nichts Hässliches. Darum kann er sich, wie unsere alten deutschen Meister, ins Kleinste liebevoll versenken.

Diese Liebe hat auch seinen Geist im innersten Wesen bestimmt. Thoma begreift alles, Thoma hat keine Vorurtheile. Er lässt jeden gelten in seiner Art. Er gehört zu keiner «Richtung». Weder in der Kunst, noch in der Litteratur, hat er sich Schranken aufgerichtet, wie so viele andere. Er prüft alles, und still im Herzen behält er das Beste, behält er was er brauchen kann. Darum haben sich ihm auch die Jüngern in der Litteratur so freudig angeschlossen, nicht weil er Geist wäre von ihrem Geist, sondern weil sie bei ihm auf kein Vorurtheil stiessen, auf keine vorbedachte, vorsätzliche Abwehr. Es ist wahrhaft rührend zu sehen, mit welcher Liebe und Verehrung die litterarische und künstlerische Jugend sich in der letzten Zeit um Hans Thoma versammelt. Er, der am wenigsten auf Eroberung auszugehen schien, hat mehr Herzen erobert als alle andern. Die andern verlangten — und wie streng verlangten sie es! — dass die Jungen zwitscherten wie sie selber sangen. Thoma lässt jeden singen wie ihm der Schnabel gewachsen ist.

* * *

Auch im rein Technischen gemahnt Thoma an Dürer und Holbein. Sein Hauptbestreben geht auf immer grössere Vereinfachung der Mittel hinaus. Mit den einfachsten Mitteln viel auszudrücken ist sein Ideal, und wie Albrecht Dürer und Hans Holbein neben der Malerei zu den einfachen Künsten des Holzschnitts und des Kupferstichs gegriffen haben, um die Fülle ihrer inneren Anschauung schnell und wirkungsvoll darzustellen, so bedient sich Hans Thoma der Technik des Steindrucks und erzielt damit überraschende Wirkungen. Wenn Thoma dies thut im Jahrzehnt des gesteigertsten Handwerkerhochmuths der Malerei, so thut er es gewiss weniger aus Bescheidenheit, als aus sicherem künstlerischem Selbstgefühl. Thoma hat das überhaupt mit den Alten gemein, dass er sich auch den kleinsten und bescheidensten künstlerischen Aufgaben mit voller Liebe hinzugeben vermag.

Ein überraschender Beleg hierfür sind seine Rahmen. Er macht sie in jüngster Zeit fast ausnahmslos selber und gestaltet sie zu wahrhaft bewunderungswürdigen Werken der Kleinkunst. Diese Rahmen werden dann so eins mit dem Bilde und erhöhen so sehr die Wirkung und eigenartige Stimmung der Bildes, dass man sich eines ohne das andere gar nicht mehr denken kann. Ist man solche Einrahmungen einmal gewöhnt, so findet man die herkömmlichen banalen Goldrahmen ganz unleidlich. Man hat die Empfindung, als ob von der Banalität des Rahmens sich etwas auf das Bild übertrage. Daneben wirken Thoma's Bilder, von ihm selbst eingerahmt, äusserst vornehm. Und ein Uebriges thun dazu ihre innern rein künstlerischen Eigenschaften, die tiefe Ruhe, die ernste Schwermuth, der abso-

lute Mangel an theatralischer Geste. Diese Bilder sind nicht für Galerien gedacht, sondern für stille Räume; sie sind für das Haus gedacht, nicht für den Markt.

Ein vornehmer Künstler ist Thoma, aber kein hochmüthiger. Er möchte in das bescheidenste Haus eintreten. Selbst in die Hütte möchte er einen Strahl der Schönheit tragen. Darum eben ist er auf die Lithographie verfallen. Mit ihr möchte er direkt zum Volke sprechen. Und er hat ein starkes Gefühl fürs Volksthümliche, er definirte es einmal als «grob gemacht, aber nicht grob gedacht». Nur wenige Blätter derart seien genannt: die Flucht nach Aegypten, Christus am Kreuz, der Flötenbläser, das Bauernbildniss, der Mondgeiger, die Märchenerzählerin, die Quellennymphe, die Centaurin am Wasserfall, die Bogenschützen, das Meerwunder.

Diese Blätter sind freilich doch nicht alle volksthümlich, «volksliedmässig». Und ebenso sind die Originaldrucke davon oft gar nicht grob, sondern sehr fein gemacht. Einzelne wirken wie Gemälde. Thoma war auch eine Zeit lang ganz verliebt in das lithographische Verfahren, und so wurde seine volksthümliche Neigung zu einem grossen technischen Gewinn. Thoma hat damit in Deutschland die Lithographie zu neuen unerwarteten Ehren gebracht. Eine neue Epoche des Steindrucks datirt von ihm. Daneben hat er alsbald auch die jüngsten Erfindungen benutzt; die Tachographie, die Algraphie. Die Radirnadel ist ihm eben so wenig fremd geblieben, und für die nächstjährige Pariser Weltausstellung hat er zu Emailschmuck eine Reihe von Entwürfen ausgearbeitet. Er stimmt also mit den alten Meistern auch

noch darin überein, dass er nicht nur nach Einfachheit der Mittel sondern noch mehr nach ihrer allseitigen technischen Beherrschung strebt. Das ehrliche Handwerkerstreben, das die Alten auszeichnete, ist ihm in hohem Grad eigen.

* * *

Heute nennt man Thoma oft mit Arnold Böcklin zusammen. Beide sind keine Geschichtenmaler. Was beide darstellen, ist durchweg ihr eigenes inneres Schauen. In höherem Umfang als jeder andere malen sie selbständige malerische Ideen. Und beide malen nicht des Malens wegen; sie haben etwas zu sagen, wenn sie malen.

Aber Böcklin ist vor allem eine viel sinnlichere Natur. Schon in seiner Farbe offenbart er bekanntlich eine Tiefe und Kraft der Sinnlichkeit, die in Deutschland vorher unerhört war. Jede Kunst ist sinnlich, aber mit Unterschied. Die Böcklin's ist ganz besonders eine sinnliche Kunst. In Thoma dagegen tritt das Sinnliche hinter dem Sinnigen zurück. Thoma ist ein Träumer, ein Poet, ein künstlerischer Sinnirer. Seine Ausdrucksweise hat etwas Zartes, Scheues; seinem ganzen Wesen eignet eine spröde Herbigkeit, eine strenge jungfräuliche Keuschheit. Er ist ein richtiger Sohn seines Stammes, ein richtiger Alemanne.

Böcklin's Landschaften, und Thoma's Landschaften: welche Verschiedenheit der Welten. Bei Böcklin eine Welt buntglühender Träume, eine Welt ungestümer Sehnsuchten, eine Welt geahnter aber ungeschauter Fremdheiten und grauenhaftschöner Wildnisse, eine

wahrhaftige Welt der Meerwunder, der blauen Wunder, wie sich das Volk ausdrückt; bei Thoma die Welt der Heimath, der stillen, einfachen, herzrührenden Heimath, der Heimath die uns beglückt, auch wenn der Fremde sie ärmlich finden sollte und ohne Schönheit, der Heimat, wo wir leben und lieben alle Tage, wo wir arbeiten und wirken, und unser müdes Haupt niederlegen zur Ruhe.

Man kann Thoma mit Moritz Schwind vergleichen. Die Werke der beiden sprechen besonders das aus, was wir Natursinnigkeit zu nennen pflegen. Beide malen die deutsche Landschaft, wie die besten deutschen Dichter sie malen. Beide erinnern oft an Eichendorff. Eine grosse Freudigkeit fliesst aus ihren Bildern uns in die Seele:

So silbern geht der Ströme Lauf,
Fernüber schallt Geläute,
Die Seele ruft in sich Glück auf!
Rings grüssen frohe Leute . . .

Aber auch diese Vergleichung bedarf der Einschränkung. Wenn Thoma vielleicht weniger Maler ist als Böcklin, im engsten Sinne des Wortes, so ist er es doch wieder mehr als Schwind. Und noch ein tieferer Unterschied besteht zwischen beiden. Nichts ist so charakteristisch für Schwind als seine innige Anlehnung an die Dichtung und Sage. Erst die Dichtung vermittelt ihm seine Ideen und Anschauungen. Er ist so zu sagen ein Liederkomponist; selbständige symphonische Werke waren nicht so recht seine Sache. Nicht ein Illustrator war Schwind wie viele. Das hiesse ihn verkennen. Er war ein vollgültiger Poet. Er hat aus sich heraus, aus seinem Eigensten

seine Bildchen gedichtet. Nur als Ausgangspunkt, als Motiv, brauchte er die Anlehnungen an ein Gegebenes.

Thoma dagegen arbeitet, wie Böcklin, mit eigenen Erfindungen. Was ein Thoma'sches Bild uns sinnen und träumen lässt, das hat, in Motiv und Ausführung, allein Thoma gedichtet. Viele seiner Sachen stehen mir so vor Augen, Oelbilder und Lithographien. Ich habe oben eine Anzahl genannt und erinnere hier nur an die «Federspiele», zu denen H. Thode nachträglich die Verse geliefert hat. Hier war also, und so viel ich weiss zum erstenmal, die Rolle von Dichter und Illustrator vollständig umgekehrt. Und wie es einem sonst mit Illustrationen geht, so mit diesen Versen Thode's: man möchte gern darauf verzichten; man möchte sich die Phantasie des Künstlers lieber selber deuten, frei und ohne das dareinreden eines dritten. Die «Spiele» an sich sagen uns mehr als die Verse; sie sagen überhaupt mehr als jeder einzelne Deuter sagen könnte. Und das gilt auch von Thoma's Lithographien. Thoma ist darum fast in höherem Sinn ein Poet als Moritz Schwind. Er ist mit Arnold Böcklin der grösste Malerpoet der Zeit.

Und das war er schon, ehe er malen lernte. Er lernte es sehr spät. In der stillen Gebirgseinsamkeit seiner Schwarzwaldheimath musste er lange mit der Phantasie malen, ehe er es mit der Hand und dem Pinsel konnte. Man kann finden, dass seine einsame, schullose Jugend ein Unglück für seine Entwicklung war, ich glaube sie war eher sein Glück.

Ein Novellist[1] schrieb einmal die Geschichte eines

[1] Benno Rüttenauer, Sommerfarben.

einsamen Wälderknaben, der, durch einen Zufall angeregt, sich in brennender Sehnsucht verzehrte nach geahntem Künstlerthum, nach der Möglichkeit farbiger Darstellungen, der von Farben träumte, wo er ging und stand, der hundertmal, wenn er in der Ferne flechtenüberwucherte Steine schimmern sah, roth und gelb, herzklopfend darauf zu eilte, weil er hoffte, dass eine gütige Fee ihr Füllhorn voll Farben dort ausgeschüttet habe. Diese Geschichte las der Verfasser seinem Freund Emil Lugo vor. «Aber das ist ja wahrhaftig die Geschichte von Hans Thoma,» rief Lugo.

Damals hörte ich den Namen zum ersten Mal. Eine Stelle der Geschichte lautete: «Jenseits des grossen Waldes, der ringsum seine heimathliche Einsamkeit umschliesst, bald in stiller majestätischer Ruhe, bald mit gewaltigem Wogen und Brausen, jenseits dieses blauschwarzen Oceans, wohin das Auge nicht zu dringen vermag, dorthin verlegt Johannes mit Hilfe seiner Phantasie die Welt, die in seinem Kopfe ruht. Denn wie jedes Menschengehirn sucht auch das des kleinen Johannes die in ihm liegenden Vorstellungen ausser sich im Raume. Und so bevölkert er sein nie geschautes Jenseits mit Patriarchen und Sterndeutern, mit Propheten in schneeigweissen Gewändern, mit Königen in Purpurmänteln und goldenen Kronen. Ueber der letzten dunklen Kuppe denkt er sich den Anfang dieser Herrlichkeiten. Darum blitzt es auch von Zeit zu Zeit wie ein ausserweltlicher goldener Schein dort herauf, darum steigt auch von dort die Sonnenkugel am morgentlichen Himmel empor. Denn in der anderen Welt, in der Welt dort drüben, sind viele solcher flammender Kugeln, und sind nahe bei den Men-

schen, und dienen den Kindern der Menschen, zum Spielzeug wie goldene Kegelkugeln. Ganz deutlich und bis ins Einzelne vermag Johannes die ungeschaute Welt zu schauen. Und so ungestüm drängen sich die Gestalten in seine Phantasie, dass er meint, er müsse sie malen, wie er Bäume und Bauern, wie er Kühe und Ziegen abmalte, und oft genug kritzelt er ein seltsames Gestaltendurcheinander auf eine grosse alte Schiefertafel . . .»

Anselm Feuerbach.

Was ich geworden, habe ich zunächst den modernen Franzosen vom Jahre 48, dem alten und jungen Italien, und dann allerdings auch mir selbst zu danken. Den Deutschen bleibt das Verdienst, mich immer schlecht behandelt zu haben. Anselm Feuerbach.

Der Gelehrte hat keinen Begriff von der künstlerischen Anschauung . . ., noch hat er insbesondere eine Vorstellung von der ungeheuern Schärfe des Blicks und der Empfindung, welche einen echten Maler auszeichnet.
John Ruskin, Stones of Ven.

Im Jahre 1880 erschien ein kleines Büchlein mit dem einfachen Titel: «Ein Vermächtniss von Anselm Feuerbach». Sein Inhalt bestand aus zweierlei Bestandtheilen: aus skizzenhaften biographischen Aufzeichnungen des Künstlers aus dem Jahre 1876 und, als Ergänzung dazu, aus Briefen und Briefstücken Feuerbachs an seine Eltern, vor allem an seine Mutter.

Das kleine Buch wurde sofort in Deutschland als einzig in seiner Art erkannt. Den wenigen Menschen mit einem wahrhaftigen Bedürfniss nach künstlerischer Bildung und künstlerischem Genuss hatten die Aesthetiker mit ihrer Schulweisheit und ihren unverdaulichen Terminologien bis jetzt immer einen Stein statt

des Brotes gegeben. Sie waren darum beglückt, einmal einen Künstler selber zu hören, einen Künstler, der sich über die Kunst, als über sein Eigenstes, in leidenschaftlicher und lebendiger Farbigkeit aussprach, und der dabei eine Meisterschaft des Ausdrucks und des Stils offenbarte, um den ihn nur wenige deutsche Schriftsteller nicht zu beneiden brauchten. In solcher Form war in Deutschland seit der Rumfordischen Suppe des seligen Josef Anton Koch nicht wieder über Kunst geschrieben worden.

Und auch die Franzosen besassen damals das Tagebuch von Eugen Delacroix noch nicht, den übrigens Feuerbach an Kraft und Unmittelbarkeit der Sprache, an Wärme des Colorits, an Fülle psychologischer Offenbarungen weit übertrifft. Feuerbachs Vermächtniss giebt uns nicht nur die tiefsten Einsichten in das Wesen der Kunst, wir vernehmen darin überdies das Pochen eines Menschenherzens, wie selten in einem Buche. Seit Benvenuto Cellini hatte die künstlerische Leidenschaft keinen so starken Ausdruck im Wort je wieder gefunden. Cellinis Lebensbeschreibung enthält reichere und farbigere Bilder des äusseren Lebens; aber das innere Seelen-Martyrium eines unglücklichen Künstlers stellt in Feuerbachs Vermächtniss zum ersten Mal sich selber dar. Das kleine Büchlein war ein litterarisches Ereigniss.

* * *

Kein Künstler stand in einem so lebhaften Gegensatz zu seiner ganzen Zeit als Anselm Feuerbach. An der Unbildung des Publikums und der Bornirtheit der Kritik ist er zu Grunde gegangen.

Durch seine häusliche Erziehung kam Feuerbach von der Betrachtung der griechischen Kunst her zur Kunst. Die antike Statue aber kann nichts anderes ausdrücken wollen, als was sie eben ohne jede Unterschrift und Beschreibung ausspricht, nämlich Form und Gestalt des menschlichen Körpers. Und Feuerbach begriff, dass im erweiterten Sinn dies und nichts anderes die Aufgabe jeder bildenden Kunst ist: kein Wunder, wenn er seiner Zeit ganz unverständlich war die von jedem Kunstwerk als wichtigstes und wesentlichstes etwas forderte, was mit der Aufgabe der bildenden Kunst nichts zu thun hat.

Feuerbach begriff und empfand sehr früh, dass die allgemeine deutsche Denkweise überhaupt der Kunst unförderlich sei. Der deutsche Künstler, schreibt er, fängt mit dem Verstand und leidlicher Phantasie an, sich einen Gegenstand zu bilden und benützt die Statue nur, um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt als alles äusserlich Gegebene, auszudrücken. Dafür nun rächt sich die Natur, die ewig schöne, und drückt einem solchen Werk den Stempel der Unwahrheit auf. Der Grieche, der Italiener hat es umgekehrt gemacht; er weiss, dass nur in der vollkommenen Wahrheit die grösste Poesie ist. Er nimmt die Natur, fasst sie scharf ins Auge und indem er an ihr schafft und bildet, vollzieht sich das Wunder, das wir Kunstwerk nennen.

Die Worte Feuerbachs erinnern auffallend an jene Stelle in Schiller's Briefen, wo Schiller in feiner Weise den Unterschied zwischen seiner und der Gœtheschen Dichternatur philosophisch ausspricht. Feuerbach aber konnte mit dieser Anschauungsweise weder

die Wege eines Cornelius noch die eines Piloty gehen. Er konnte weder Ideen malen wollen ohne zu malen, noch mit einer Art von scheinbar wirklichen Gemälden sich begnügen wollen, denen doch der innerste Lebenskern, die Natur ganz und gar fehlte.

In dieser Stimmung wurde das Eingreifen seines fürstlichen Gönners, des Grossherzogs von Baden, eine wahre Rettung für Feuerbach. Er erhält den Auftrag, die «Assunta» des Tizian in Venedig zu kopiren.

Die Reise dahin, in Begleitung des jungen Scheffel, und sein Aufenthalt in der alten vornehmen Lagunenstadt enthoben ihn fürs erste allen Nöthen Leibes und der Seele. Scheffel hat die Fahrt beschrieben. Das Büchlein athmet Jugendglück und Jugendübermuth in jeder Zeile. Es waren vielleicht Feuerbachs schönste Tage. Er lebt «in einer Stimmung von Glücksgefühl, wie es nur eine junge stürmische Malerseele empfinden kann». Dunkle Madonnen in schöner Architektur sitzend, schreibt er, umgeben von ernsten Männern und schönen Frauen in heiliger Unterredung. Immer sind drei Engelchen darunter mit Geigen und Flöten. Ich finde, dass damit alles gesagt ist, was man braucht, um schön zu leben. Und später empfand er das Jahr in Venedig wie einen glühenden Traum unbestimmter Sehnsucht, hochfliegender Pläne, enthusiastischer Hoffnungen.

Die Wirkung Venedigs auf seine Kunst ist gewaltig. Wenn Couture ihn einst von «der deutschen Spitzpinselei und dem kleinlichen deutschen Schablonenwesen, verbunden mit süsslicher Empfindsamkeit», erlöst hat, so lernt er hier in Venedig auch die Franzosen mit anderen Augen ansehen. Von seiner franzö-

sischen Spachtelmalerei hinweg gelangt er zu einer geläuterten Technik, die er sich aus der Anschauung der grossen alten Meister selbständig eroberte. Ebenso befreit er sich mit einem Ruck aus dem allgemeinen Fluch jener Zeit, welche mit allem Malen nicht sowohl etwas bilden als vielmehr etwas erzählen wollte. Er entwindet sich entgültig dem Bann der malenden Novellistik, macht sich frei vom Stoff und erkennt als höchste und einzige Aufgabe der Kunst die Form.

* * *

Ganz klar wird ihm dies allerdings erst in Rom. Er ging nicht freiwillig hin; aber die «Ewige Stadt» bestimmte für immer sein künstlerisches Schicksal und die Art seiner Entwickelung. Sein Missgeschick wurde sein Geschick. Ganz anders würde er sich in der Heimat entwickelt haben, als er sich in Rom thatsächlich herausgebildet hat. Aber die Kunstgeschichte braucht diese Wendung in Feuerbachs Leben nicht zu bedauern. Viele nordische Künstler haben in Rom Schaden genommen an ihrer Seele. Rom ist kein Boden für nordische Naturen. Aber das war Feuerbach auch nicht; wo andere sich verloren, fand er sich erst selber. Er drückt dies in seinem lapidarischen Stil so aus: In Venedig verkündigte sich das Tagesgrauen, in Florenz brach die Morgenröthe herein, in Rom aber vollzog sich das Wunder, welches man eine vollkommene Seelenwandlung und Erleuchtung nennen kann — eine «Offenbarung».

Feuerbach ist neben Hans von Marées, der einsam nach gleichen Zielen strebte, der letzte deutsche Künstler, überhaupt der letzte moderne Künstler, für

den Rom eine zweite, eine künstlerische Heimath wurde.

Wohl gab es auch nach ihm noch deutsche Maler in Rom. Aber diese suchten dort fast nur stoffliche Anregung. Die italienische Landschaft und der italienische Menschenschlag waren es hauptsächlich, was sie in Italien sich eroberten. Ihr Gewinn war etwas für die Kunst Unwesentliches. Feuerbach dagegen gewann aus der Anschauung des Südens für sich die grosse Form. Wie einem Winckelmann, wie einem Goethe ging auch ihm in Rom das Geheimniss der Form auf. Wenn die andern nichts Höheres kannten, als dem römischen Volksleben sein Lokalcostüm und seine Lokalfarbe abzugucken und in ihren Bildern glücklich nachzubilden, so dienten Feuerbach die Individualerscheinungen dieses glücklichen Volkes nur dazu, ihm die Natur zu deuten, ihm das allgemein Menschliche in seiner reinsten und vollendetsten Erscheinung zum Verständniss zu bringen.

Dies beweisen sämmtliche Werke Feuerbachs aus der römischen Zeit, sein Dante-Bild, seine Kinderfriese, vor allem aber seine erste Iphigenie.

Aber auch diese Iphigenie, wie einst die Goethe'sche, fand in Deutschland kein Verständniss. Die Deutschen waren zu sehr eingelebt in die kleine Form, in die süssliche Sentimentalität, in die ästhetische Verirrung, dass ein Bild etwas erzählen müsse. Die Iphigenie Feuerbachs konnte ihnen da unmöglich verständlich werden. Dieser Grösse der Form, die doch ganz von Realistik durchtränkt war, stand die deutsche Kritik hilflos gegenüber. Und noch weniger wurde die feine Vornehmheit des neugewonnenen Colorits begriffen.

Als Feuerbach seinen «Hafis in der Schenke» zur Ausstellung schickte, stiess man sich an der aufdringlichen Farbigkeit des Bildes. Auch seiner späteren tieferen Farbenharmonie, die er bei den Venetianern gelernt hatte, auch dem warmen goldigen Ton seiner Dante-Bilder, war niemand gerecht geworden.

In der Iphigenie nun verzichtet Feuerbach mit Bewusstsein auf diesen Reiz; sie erinnerte nicht mehr an Bordone und Palma Vechio. Unterdessen aber hatte Deutschland «sich kopfüber in den Farbentopf gestürzt», wie Feuerbach sich ausdrückt. Und nun konnte man sich nicht genug empören über die «graue Farblosigkeit» seiner jüngsten Werke. Das Missverständniss gegenüber der Feuerbach'schen Farbengebung ging soweit, dass man später, auf einer Ausstellung zu München, sein erstes Gastmahl des Plato den Cartons einreihte.

Und doch ist Feuerbach durch nichts so sehr ein Moderner, als durch die Färbung dieses Bildes, womit er, eigentlich im Gegensatz zur Malerei der Renaissance, die Farbe zur Trägerin einer ganz bestimmten und an sich wirkenden Stimmung macht, was ja heute das einzige Problem der ganzen Malerei zu sein scheint. Colorit war für Feuerbach das vergeistigte Spiegelbild von der Gesammtheit der zerstreut umherliegenden Dinge, «ihr verklärter Abglanz in einer künstlerisch begabten poetischen Seele». Wer das Einzelne und Zufällige zusammenträgt und so wie es ist verwendet, der war für ihn blos ein Illuminist.

Wenn man das erste Schicksal der Feuerbach'schen Werke in Deutschland ins Auge fasst, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Deutschen

wieder einmal das Bedürfniss hatten, sich um jeden Preis der übrigen Welt gegenüber bloszustellen und sich in Kunstsachen als Barbaren auszuweisen. Wenn sie keinen Grund hatten, sich über ein Feuerbach'sches Bild zu empören, so machten sie sich einen. Ihre nordisch-protestantische Engherzigkeit in Fragen der Sittlichkeit unterstützte sie hierin. Das war schon in Karlsruhe bei der Ausstellung seiner «Versuchung des heiligen Antonius» zu Tage getreten, und dieselbe Wirkung that später im ganzen übrigen Deutschland sein «Urtheil des Paris».

Die halbversteckte Lüsternheit hätte man sich gefallen lassen, damals wie heute; aber gegen die unverhüllt keusche Nacktheit eines ernsten Kunstwerks schrie man Zeter. Sogar über die Gestalt eines unbekleideten Kindes empörte man sich. So das Publikum. Und die Künstler, die Kritik?

Zuerst machte man ihm, wie schon hervorgehoben, aus der Farbigkeit seiner Bilder ein Verbrechen; später verdammte man ihn als «grau und farblos». Beidemal war er seinem Zeitalter um ein Vierteljahrhundert vorausgeeilt. Von Böcklin abgesehen, war er damals der einzige, der die Farbe als etwas anderes auffasste, als eine äusserliche Zuthat und Zierrath, der vielmehr die Farbe verstand, wie sie heute verstanden wird, als eine zweite Sprache neben der Sprache der Form, als eine Sprache, durch die uns der Künstler noch mehr sagen kann als er durch seine Formensprache allein auszusprechen vermag. In seiner Zeit konnte das niemand begreifen, weder die Cornelius-Schule, welche die Farbe verachtete, weil sie keine hatte, noch die Piloty-Schule, die die Farbe auf das Bild schmierte

wie die Butter aufs Brot, als ob sie etwas Aeusserliches und Willkürliches sei und nicht eine aus dem Innern fliessende seelische Wärme.

Das aber gerade ist das Verständniss und die Auffassung unserer Zeit. Unsere Zeit hat darum die Fähigkeit erworben, der Feuerbach'schen Kunst allmählich gerecht zu werden. Feuerbach wird heute von vielen gewürdigt. Wenn jedoch Muther sagt, dass heute die Feuerbachverehrung weit übers Ziel hinausschiesse, so sehe ich davon noch immer eher das Gegentheil.

Eine weite Kluft trennt Feuerbach auch von der Kunst unserer Tage. Feuerbach war durch und durch Renaissancemensch, d. h. ein unchristlicher, ein unprotestantischer, ein undemokratischer, mit einem Wort ein unmoderner Mensch, einer, der nicht das Arme liebte, sondern das Reiche, nicht das Kleine sondern das Grosse, nicht des Niedrige, sondern das Hohe, nicht das Sklaven- und Pöbelhafte, sondern das Herrliche. Seine Kunst verlangt nach sonniger heiterer Weite, im Gegensatz zur dumpfen muffigen Enge, nach Adel des Leibes und der Seele, nach der Natur in ihrer freiesten und göttlichsten Erscheinung. Ein unüberbrückbarer Abgrund liegt zwischen der Welt Feuerbachs und der Welt jener Kunst, die da sagt, lasset die Mühseligen und Beladenen zu mir kommen, ich will sie malen; dieser Kunst, die christlich, die protestantisch, die demokratisch ist, dieser Kunst Uhde's und Liebermann's.

Oder ist das schon gar nicht mehr die Kunst von heute? Ist das nicht auch schon wieder die Kunst von gestern? Dante im Garten wandelnd, schreibt Feuerbach in Rom, sprechend mit schönen Frauen. Die

jüngste Tochter Beatrice an seine Schulter gelehnt. Es wird wie ein Andante von Mozart sein . . .

Ich meine so möchten heute alle malen. Wenigstens ist das die Sehnsucht von heute. In der heutigen Münchner Secession giebt Liebermann kaum den Ton an. Sein Bild, die badenden Knaben, scheint vielmehr wie durch einen Irrtum hineingekommen zu sein. Es hat darin, wenigstens unter den Deutschen, kaum mehr einen einzigen Verwandten. Auf Böcklin und Thoma ist fast diese ganze Ausstellung gestimmt. Der Einfluss dieser beiden ist einem Blinden sichtbar. Sogar der neue «Uhde» möchte gern, so scheint mir, am liebsten wie ein «alter Meister» aussehen.

Wird es kein Traum sein, fragt Feuerbach, dass jetzt meine Zeit kommt? Wenigstens ist sein Traum der Traum dieser Zeit, der Traum der Jugend.

Arnold Böcklin.

> In meiner grossen Angegriffenheit war es mir, als sähe ich Musik mit den Augen, anstatt sie mit den Ohren zu hören. Der Wohllaut des Colorits hüllte mir die Sinne ein.
> Anselm Feuerbach.

Ich habe diesen Sommer einmal, ganz unerwartet, eine ausserordentliche Kunstfreude erlebt, ein seltenes Glück. Das war im Johanniterhospital zu Brügge. Gerade in einem Spital erwartet man sonst Eindrücke anderer Art. Die Ueberraschung war um so grösser. In diesem Spital, das ein ganzes weitläufiges Stadtviertel einnimmt, giebt es ein mässig grosses Zimmer und in diesem Zimmer befinden sich ungefähr sieben Werke von Hans Memling. Die Eindrücke, die ein künstlerisches Empfinden in diesem beschränkten Raum empfängt, gehören wohl zu den höchsten Erhebungen der Seele, die ein Mensch erleben kann.

Ich hätte damals nicht gedacht, dass ich etwas Aehnliches so bald wieder erfahren würde. Denn die modernen Ausstellungen, die man allerdings häufig genug erleben kann, gehören zu den zweifelhaftesten künstlerischen Genüssen. Man denke an die beiden grössten Ausstellungen dieses Herbstes, an die zu Brüssel und

an die zu Berlin. Das Mittelmässige, ja das Schundmässige solcher Ansammlungen, solcher ungeheuren Jahrmarktsbuden wirkt geradezu ertödtend. Und man wird nicht erbaut, man wird ungeduldig; man wird giftig. Man vergisst die Noth, die Seelennoth des einzelnen Künstlers und das Wort, das Anselm Feuerbach zitirt: Jedes Thierchen hat sein Pläsirchen. Man denkt, vielleicht sehr ungerecht, die Leute könnten auch was Gescheidteres thun als malen! Denn wenn auch die Ueberproduktion nicht grösser ist und die gemeine Mittelmässigkeit kaum einen weitern Raum einnimmt in der Malerei als in der Litteratur: so wirken doch beide in der Malerei viel aufdringlicher. Ein Buch braucht man ja nicht aufzumachen. Und man macht es meistens nicht auf. Aber Bilder werden einem vor die Augen gestellt, die massenhaften, die man nicht sehen möchte, neben den wenigen, die man sehen möchte. Und dann hat man, im besten Fall, einen Seufzer: Wo kommen all die Bilder hin! Selbst in den vornehmsten Galerien siegt oft genug das Gefühl der Ermüdung über das der Erhebung.

Aber das glückliche Erlebniss zu Brügge hat sich für mich dennoch sehr rasch wiederholt.

Basel und Brügge haben manches Gemeinsame in ihrem Charakter. Die Bedeutung der beiden Städte liegt in ihrer Vergangenheit. Doch das ist das Geringste, worin sie verwandt sind. Die beiden Städte haben besonders das gemein, dass sie, wiewohl im Innersten deutsch, nicht nur mit der Zeit ausserhalb des politischen Deutschland zu liegen kamen, sondern sie wandten sich auch, wenigstens in einzelnen Klassen ihrer Bevölkerung, direkt vom Deutschthum hinweg

dem Fremden zu. Sie glaubten sich, wie es bei Deutschen schon oft vorgekommen ist, wahlverwandt zu fühlen mit dem Fremden. Aber kein Mensch kann aus seiner Haut und wenn er den besten Willen dazu hat. Auch die Vlamen zu Brügge und die Alemannen zu Basel konnten und können es nicht. Wo die beiden Städte geistig produktiv waren, waren ihre Leistungen die Früchte des deutschen Geistes und der deutschen Kultur. Das gilt von den Brüdern van Eyck und Hans Memling so gut wie von Hans Holbein und Arnold Böcklin.

Solches bewies im vollsten Maasse die Baseler Ausstellung (1897). Und wer es nicht mit eigenen Augen zu sehen im Stande war, der brauchte nur hinzuhören, was z. B. die Franzosen dazu sagten, die meistens zahlreich vertreten waren. Ich nannte einmal Böcklin, einem Pariser gegenüber, unsern Puvis de Chavannes. Der Mann sah mich einfach mitleidig an. Ich suchte ihm zu erklären, wie ich's meinte. Die Beiden seien ja die grössten Gegensätze, der eine von verblüffender koloristischer Wucht, der andere von der zartesten leisesten Gedämpftheit. Aber einzig ebenbürtig ständen beide in der heutigen Welt nebeneinander durch die tiefinnerliche Gewalt ihrer Farbensprache, die so bedeutend und persönlich sei, wie bei keinem dritten Künstler des Jahrhunderts. Dieser Auffassung schien der Pariser wohl beizustimmen. Aber als er mir von Basel aus schrieb, «ich war bei Böcklin und wenn ich noch öfter zu ihm ginge, möchte er mich zu sich bekehren» — so klang das mehr höflich als überzeugt.

Und so hat sogar Gabriel Monod, der tiefer als irgend ein Franzose in das Verständniss der deutschen

Kultur eingedrungen ist, von Böcklin gesagt, son colorit est de pure phantaisie et tout de chic.

Die Kunst ist eben das nationalste, was es giebt, und es ist gar nicht zu begreifen, wie sonst gescheidte Leute das gerade Gegentheil behaupten konnten. Es geht den Franzosen auch mit Dürer nicht viel anders als mit Böcklin. Und wenn sie Holbein in weiterem Umfang anerkennen, so verfehlen sie nicht, nebenbei merken zu lassen, dass sie gerade die vornehmsten Tugenden dieses Meisters nicht als deutsche Tugenden ansehen. Und das thun ganz andere Leute als jener Professor aus Douai, mit dem ich mich neulich in Brüssel unterhielt. Das war ein Lehrer der romanischen Philologie, die er natürlich in Heidelberg, Jena und Berlin studirt hatte. Er behauptete, wir Deutschen hätten eigentlich keine Prosa. Ich wagte Goethe zu nennen. Ah, Goethe, rief er, ce n'est pas un Allemand à vrai dire!

Dabei wollen wir nicht vergessen, uns bei dieser Gelegenheit auch an der eigenen Nase zu fassen.

Erwähnt wurde bereits jener Akademie-Professor, der vor einer Böcklin'schen Landschaft von dem Rasen sagte, das sei doch kein Rasen, das sei anlackirtes Zinkblech. Mit demselben Erzieher der jungen Künstlerschaft stand ich eines Tages vor der wunderbaren Meeresvision, die heute in der neuen Pinakothek hängt. Der Professor deutete auf das Meerweib im Vordergrunde, dieses ganz überwältigende Elementarwesen; er meinte: das ist doch keine Nereïde; das ist eine deutsche Professorsfrau, ein weiblicher Philister.

Wer dieses Bild gesehen hat, kann es doch aber in Ewigkeit nicht mehr vergessen. Das ist ein solch

helles Aufjauchzen der reinen Lust, wie es noch selten in einem deutschen Kunstwerke ausgedrückt worden ist, der laute Triumphschrei eines herrlichen Kraftmenschen, der die Düsterheit des deutschen Himmels aus sich selbst heraus überwunden hat. Für den akademischen Lehrer war die Farbe dieses Bildes von einer geradezu kindischen Uebertreibung.

Heute hat wohl niemand mehr den Muth, so zu reden, nicht einmal ein Professor. Wir sind eben unterdessen fast ein wenig — Nachwelt geworden. Das wollen wir nicht vergessen. Für die Nachwelt ist es oft «keine Kunst», Anerkennung zu zollen, oft nicht einmal ein Verdienst. Das wollen wir nicht vergessen bei all den Tiraden, die in letzter Zeit auf Böcklin losgelassen worden sind, vielsagenden und nichtssagenden, und die beide oft genug dieselbe Wirkung haben mochten.

* * *

Eine hervorragende Zeitschrift hat vor Kurzem bei den verschiedenartigsten Künstlern eine Umfrage gehalten, die den Zweck verfolgte, dem künstlerischen Schaffen sozusagen auf die Schliche zu kommen. Es ist, wie nicht anders zu erwarten stand, wenig dabei herausgekommen. Böcklin hat selber sich über seine «Methode» nicht geäussert. Dafür haben andere Beachtenswerthes über ihn mitgetheilt. Die Mittheilungen bezogen sich durchwegs auf Böcklin's Jugend. Hier eine aus der letzten Zeit:

Es ist erst einige Sommer her. Böcklin kam, von Florenz aus, zu einem jungen Freund und Künstler nach Forte di Marmi. Ungefähr 14 Tage blieb er an dem

Ort. Und was trieb er? Er liess Drachen steigen.... Böcklin hat sich nämlich immer damit beschäftigt, eine Flugmaschine zu erfinden. Ein Freund von mir besuchte in München den jungen Böhle, das geniale Frankfurter Kind. Er traf ihn, wie er ein grosses Schiff baute. Kinder müssen gespielt haben, sagte er. Auch Künstler müssen gespielt haben. Die ganze Kunst ist nichts anderes — was sogar der «alte Chinese» herausgebracht hat, wie Nietzsche sich liebenswürdig ausdrückt. Solche Künstler nehmen sich die Freiheit, auch mit der Natur zu spielen, im höchsten Sinn des Wortes, als Schöpfer. Sie sind nur in beschränkter Weise von der Natur abhängig. In ihrer besten Laune stellen sie sich über die Natur. Sie brauchen ihre «Eindrücke» nicht mühsam zusammenzulesen und schwarz auf Weiss nach Hause zu tragen. Diese kommen ihnen ungesucht. Und ungewollt, und in der Hauptsache unbewusst, werden sie in ihnen zur künstlerischen That.

Wenn einer erst in dem Augenblick nach Rom geht, wo er ein Buch über Rom schreiben will, von dem sollte man meinen, er könne wohl ein Gelehrter, aber niemals ein Künstler sein. Ein Künstler, sollte man meinen, könne erst dann ein Buch schreiben, ein Bild malen wollen, wenn er bereits «empfangen» hat, wenn ihm bereits ungesucht und ungewollt Eindrücke zugeflossen sind und ihn befruchtet haben, dass es aus seinem Innern heraus nach Entbindung ringt mit Nothwendigkeit.

Wenn aber jener Notizensammler trotzdem ein Künstler sein sollte, jedenfalls ist er keiner in der Art Böcklins. Also Böcklin ist kein Kopist. Also Böcklin

ist kein Naturalist. Das war eine der vornehmsten Wirkungen dieser Baseler Ausstellung, sie rief dem Stumpfesten vernehmlich zu: Gegen diese Kunst ist der Naturalismus . . . . man wird das Wort errathen. Und darin lag eine hauptsächliche Bedeutung dieser Ausstellung. Sie kam im richtigen Augenblick. Die Geister sind heute endlich wieder in der Verfassung, die Lehre zu hören und zu beherzigen, die diese Ausstellung so farbig und freudig verkündete. In so wundervoller Sprache, in so wundervoller Musik vielmehr wurde diese Lehre hier verkündet, dass Jeder sie gern hören musste, auch der, dem sie nichts Neues war.

Eine besondere Abtheilung umfasste die erhaltenen Jugendwerke des Künstlers. Die waren rührend anzusehen. Der jeweilige Inhaber wird sich aber wohl nicht einbilden, einen «Böcklin» zu besitzen. Das wäre naiv. In der Ausstellung aber waren diese Dinger sehr interessant, wenn sie auch nur die gemeine Weisheit des Volkes beweisen: dass kein Meister vom Himmel fällt, oder mit anderen Worten, dass es auch für einen grossen Künstler gar nicht so einfach ist, sich selber zu entdecken.

Max Klinger.

Doch konnte man sich nicht verbergen, dass die reinste christliche Religion mit der wahren bildenden Kunst immer sich zwiespältig befinde, weil jene sich von der Sinnlichkeit zu entfernen strebt, diese nun aber das sinnliche Element als ihren eigentlichsten Wirkungskreis anerkennt und darin beharren muss. Goethe.

I.

Keinen Begriff hat unsere deutsche Bildung so verwirrt als den der Kunst. Wenn eben Blinde von den Farben reden, kann nichts gescheidtes herauskommen. Und solche Blinde waren die meisten unserer Philosophen, die uns die Kunst erklärten. Es waren fast immer Theologen — im weitesten Sinn — nämlich Leute von durchaus transcendentaler Denkweise, Menschen, die mehr oder weniger die ganze sinnliche Welt für nichts achteten und darum, echt christlich, den Schwerpunkt des Daseins über diese hinaus in eine blos gedachte, eine ideelle, eine jenseitige Welt verlegten. Jede Erscheinung der sinnlichen Welt war für diese Leute nichts als eine Art Kleiderständer, ein System von Haken, um ihre Ideen daran aufzuhängen.

So betrachteten sie die Natur und so die Kunst. Die Kunst würden sie überhaupt nicht betrachtet haben, wenn es ihnen verwehrt gewesen wäre, einen Ideenständer aus ihr zu machen. Nur als Aufhängevorrichtung für ihre Ideen galt ihnen die Kunst etwas. Nicht um das, was in der Kunst vorgestellt, den Sinnen zum Genuss vorgestellt wurde, schätzten sie deren Werke, sondern um das, was das Vorgestellte ihrer Meinung nach bedeuten sollte. Die Kunst als eine reine Quelle der Augenlust würden sie mit Acht und Bann belegt haben, wie es die Reformation thatsächlich gethan hat. Nur wenn sie die Kunst als einen Knochen betrachten durften, an dem der deutelnde Verstand nagen konnte mit Herzenslust, liessen sie sie gelten.

Von solchen Leuten hat die deutsche Bildung lange ihren Begriff der Kunst erhalten.

Unter anderen Nationen, in Italien z. B., wären sie nicht gehört und nicht verstanden, oder sie wären, wie Savonarola, verbrannt worden.

Und doch hat es, neben diesen falschen, auch in Deutschland zu allen Zeiten wahre Propheten gegeben, nämlich die Künstler selbst. Alle grossen Künstler waren es in ihren Werken und durch ihre Werke, und einige hat es gegeben, die ihr Propheten- und Lehrerthum sogar, über ihre Werke hinaus, in Wort und Schrift ausgeübt haben.

Noch zu Goethes Tagen erschien die «Moderne Kunstchronik, oder die Rumford'sche Suppe, gekocht und geschrieben von Josef Anton Koch» — eine höchst ergötzliche Schrift, die wenig methodisch, wenig philosophisch, wenig gelehrt, aber dafür um so wärmer

und persönlicher, und mit der Sachkenntniss des ausübenden Künstlers, das Bedenkliche der deutschen Kunstbetrachtung darlegte. Der Verfasser muss viel Zorn im Herzen gehegt haben, das merkt man trotz allem Humor des Ausdrucks.

Am tiefsten aber hat Feuerbach's sensitive Natur unter der Missgunst seiner Zeit gelitten. Sein «Vermächtniss», wie es seine Mutter herausgab, lässt uns nicht nur in das tragische Ringen einer Künstlerseele mit den kunstfeindlichen Mächten ihrer Existenzbedingung den tiefsten Einblick thun; es hat noch eine andere wichtigere Seite: in leidenschaftlichen eruptiven Ausbrüchen, unter plötzlichen, überraschenden Schlaglichtern, zeigt es uns die ganze Verkehrtheit der zeitgenössischen Kunstauffassung. Was Josef Anton Koch mit Humor und Cynismus und mit allerlei Schnurren verbrämt, und auch nur ahnungsweise, ausgesprochen hatte, das war bei Feuerbach, der klarer dachte, zu furchtbarem blutigem Ernst geworden. Manches zwar sagt er auch geistreich und mit spielendem Witz, an anderen Stellen aber kommt es heraus wie der Aufschrei eines Verzweifelnden.

Und diesmal verhallte die Stimme des Rufenden nicht ganz in der Wüste, sie wurde von manchem empfänglichen Ohr vernommen, sie gab unbestreitbar den ersten Anstoss zu einem Umschwung, zu einer Revolution der ästhetischen Weltanschauung in Deutschland.

* * *

Aber auch bei Feuerbach spricht sich alles nur ganz gelegentlich aus, in plötzlicher und unvorbedachter Weise, leidenschaftlich hingeworfen als Briefstelle und

Tagebuchblatt. In durchaus zusammenhängender und gründlich abhandelnder Form, und mit unübertrefflicher Klarheit, werden diese Gedanken, mit wesentlicher Erweiterung des Themas, von zwei neueren Künstlern vorgetragen. In specieller Anwendung auf die Plastik thut dies Adolf Hildebrand in seinem «Problem der Form in der bildenden Kunst», einem Büchlein, das trotz seiner schweren Lesbarkeit bereits von grosser Wirkung gewesen ist. Auf die darstellenden Künste aber bezieht sich Max Klinger in seiner Schrift «Malerei und Zeichnung».

Dieses kleine Heft gehört mit zum Besten, was in Deutschland über Kunst je geschrieben worden ist. Der Laie wie der Künstler können daraus mehr lernen als in allen dickleibigen Aesthetiken zusammen. Seit hundert Jahren interpretiren unsere Gelehrten und Schulmeister den Laokoon; aber man pries Lessing über den Schellenkönig und stellte meist nach wie vor an die Malerei Forderungen, die allein der Dichtung gegenüber berechtigt waren: man hatte aus dem Laokoon soviel wie nichts gelernt. Erst dem ausübenden Künstler, Max Klinger, war es vorbehalten, aus dem Laokoon neue Gedanken zu entwickeln, und das mit einer Einfachheit und Klarheit der Sprache, die in jedem Wort den denkenden und zugleich praktischen Künstler verräth, und woneben sich die Lessing'sche Abhandlung fast scholastisch ausnimmt.

Nicht nur in der Aesthetik der bildenden Künste, auch der Musik gegenüber hat die poetisirende oder deutlicher spiritualisirende Betrachtungsweise grosse Verwirrung angerichtet. Auch hier begnügte man sich nicht mit dem im gegebenen Material Vorgestellten,

nämlich mit den Tönen und deren kunst-gesetzlichen Verbindungen, worin allein das Wesen der Musik besteht, welche keinen anderen «Gehalt» haben kann, als eben diese schöne sinnenbewegende Sinnlichkeit. Auch hier musste man — denn so waren einmal die Geister gestimmt — eine transcendentale, eine übersinnliche, eine geistige Welt, eine Welt von «Gedanken» hineindeuteln in die sinnlichste aller Sinnlichkeiten, — kein Wunder in einer Kultur, wo Sinnlichkeit und Sünde Synonyme geworden waren.

Was nun in der Aesthetik der Musik Eduard Hanslick, wenigstens halb und halb, gethan hat in seinem einfachen Büchlein vom Musikalisch-Schönen, das hat, nur noch einfacher und konsequenter, Max Klinger für die Aesthetik der Malerei vollbracht in seiner Schrift «Malerei und Zeichnung».

Max Klinger ist von den grossen Künstlern unserer Zeit am raschesten zur Anerkennung gelangt. Und viel ist über ihn geschrieben worden. Auch viel Ueberschwengliches und Laienhaftes. Viele haben sich für Klinger begeistert, nicht weil sie den Künstler als solchen begriffen und bewunderten, sondern weil er seine Kunst gewissen ethisch-socialen Tendenzen der Zeit dienstbar zu machen schien. Darin sah man sein Hauptverdienst. Aber gerade von diesem Verdienst, wenn es eines ist, soll hier abgesehen werden, und ich hoffe, der Künstler wird dabei nicht zu kurz kommen.

Ich gehe dabei aus von seiner schriftstellerischen Leistung.

* *
*

Die Schrift Klinger's behandelt zwei Hauptgedanken. Der erste ist widerspruchslos, er enthält die Definition

der Malerei, und ihre Grenzbestimmung nach der Seite der Dichtung hin. Es wird hier ausgeführt, klar und unwiderleglich, und auch für den einfachsten Laienverstand fassbar: dass der Werth eines Bildes, als Kunstwerk, einzig in seiner vollendeten Durchbildung besteht, in der Durchbildung und Behandlung von Form, Farbe, Gesammtbildung und Ausdruck; dass jeder Gegenstand, der so behandelt ist diesen Forderungen zu entsprechen, damit zu einem Kunstwerke wird; dass es ausser diesen Forderungen keineswegs einer Idee bedarf: dass auch die erhabenste Idee für den Mangel einer jener Forderungen nicht entschädigen kann.

Mit wunderbarer Präzision betont Klinger, dass ein wirkliches Kunstwerk Fleisch als Fleisch und Licht als Licht geben will — was leider «zu einfach sei, um verstanden zu werden», wesshalb das ungebildete Publikum, das vom Kunstwerk keine Ahnung hat, etwas anderes verlange, etwas, worüber es fabuliren, und das es nun seinerseits «verstehen» kann.

Ein ruhender Körper, führt Klinger aus, an dem das Licht in irgend einem Sinne hingleitet, in dem nur Ruhe und keinerlei Gemüthsbewegung ausgedrückt sein sollen, ist, vollendet gemalt, schon ein Bild, ein Kunstwerk. Die «Idee» liegt für den Künstler in der der Stellung des Körpers gemässen Formenentwicklung, in seinem Verhältniss zum Raum, in seinen Farbenkombinationen, und es ist ihm völlig gleichgiltig, ob dies Endymion oder Peter ist. Für den Künstler reicht diese Idee aus, und sie reicht aus . . .

Aber, bemerkt Klinger weiter, gerade bei solchen einfachen Stoffen sehen wir, wie gewöhnlich die eigentliche Aufgabe durch novellistische Zuthaten, sogenannte

«Ideen» umgangen wird. Ueberraschung, Kitzeln u. s. w. lenken den Beschauer von der Kritik der Darstellung ab auf die unkünstlerische Frage: Was wird nun geschehen? Durch die ganze moderne Kunst geht ein Drang nach jener vorerwähnten Novellistik, in der die ruhige, natürliche Form völlig ertränkt erscheint. Es gehören stärkste Anstrengungen dazu, sich aus dieser Fluth zu einer einfachen künstlerischen Anschauung durchzuarbeiten und die Kunst im Menschen, in der Natur zu suchen, statt im Abenteuer.

* *
*

So schreibt Max Klinger. Und jeder, dem es um Ehrlichkeit und Klarheit im Denken zu thun ist, wird ihm für seine Ausführungen freudigen Beifall entgegenbringen.

Denken wir uns nun einen solchen Menschen und nehmen wir an, er verlasse bei der angeführten Stelle die Klinger'sche Schrift, um gleich an das wichtigere Werk des Künstlers, um an Klinger's Radirungen heranzutreten, z. B. an die «Dramen», oder den «Handschuh», oder «Ein Leben», oder «Eine Liebe». Der gute Mensch wird ein sehr verdutztes Gesicht machen. Er wird einfach finden, dass Klinger's Theorie und Praxis einander geradezu ins Gesicht schlagen. Er wird finden, dass der Novellenteufel, den er gerade durch Klinger aus dem Tempel der Kunst hinausgetrieben glaubte, hier in siebenfacher Verstärkung zurückgekehrt ist.

Er wird vor allem die Erfahrung machen, dass eine Anzahl von Blättern ihn zu hellem Entzücken hinreissen, aber nicht weil sie als Kapitel eines Romans gedacht

sind, nicht als Mittheilung eines Vorganges, sondern als künstlerischer Ausdruck einer bedeutenden Erscheinung der sichtbaren Welt, mit einem Wort als künstlerische Schönheit. Er wird sich sagen, dass in solchen Darstellungen nur Pöbelmenschen nach Geschehnissen suchen können, Menschen eben, die mit dem vollkommen Dargestellten an sich, d. h. mit der Kunst als solcher, nichts anzufangen wissen, Menschen, für welche andere Blätter dann eigens berechnet scheinen, eine ganze Reihe, die weniger darstellen als erzählen, die sogar allerlei Schauer- und Mordgeschichten erzählen, zu deren Bericht der letzte Reporter gerade gut genug wäre.

Und wenn der Betrachter dann traurig steht, und sprachlos, und nicht begreift, dann nähert sich ihm vielleicht ein Kunstschreiber, ein «Freund des Künstlers», und spricht ihm von Klinger, dem «düstern Denker», dem «leidenschaftlichen Seher»,

«der mit bitterem Herzen und flammenden Worten des feierlichsten Pathos sich nun auseinandersetzt mit den grauenhaften Gewalten, welche er mit scheuem Entsetzen hinter dem geschminkten Gesichte der modernen Kultur wittert und in geheimnissvoller Geschäftigkeit das Alte stürzen, noch undefinirbar Neues vorbereiten sieht . . ., dessen Fähigkeiten sich nähren in Riesenzügen von jenem tigerhaften und blutdürstigen Fauchen einer oft geleugneten Elementarkraft in der Mitwelt, die doch durch ihre tausend Zeichen und ihre einzelnen Vorstösse die wachsende Unruhe der Gesellschaft vor dieser fürchterlichen Unbekannten seit zwei Dezennien hervorruft — —»

Die Botschaft, vielmehr die Worte, wird er hören,

der Arme, aber der Glaube und das Verständniss werden ihm fehlen. Er wird vielleicht noch ein wenig zuhören, und es werden ihm Worte an sein Ohr schlagen, wie «erhabene Schicksalsbetrachtung christlicher Empfindung voll»; aber klüger wird er daraus nicht werden. Und zuletzt wird er dem unklaren Erklärer mit seinen hochtönenden schwulstigen Worten davon laufen. Er wird davon laufen, wenn es kein Mensch ist, der sich mit Worten abspeisen lassen mag. Aber diesen Geschmack haben leider noch sehr viele; denn «Mit Worten lässt sich u. s. w.» Und nichts lesen viele Menschen lieber, merkwürdigerweise, als das Unverständliche. Die Freude an hohlem Schwulst in ästhetischen Dingen ist bei uns immer noch weit verbreitet; denn der zitirte Kunstschreiber, F. G. Meissner heisst er, hat eine grosse Lesergemeinde in Deutschland. Er kann eben hohe Worte machen, und einem gewissen Publikum imponiren hohe Worte immer, auch wenn gar nichts dahinter steckt, oder dann erst recht.

II.

Hat nun aber Jemand, der Klinger in grellem Widerspruch mit sich selber findet, wirklich recht? Daran zweifelt er vielleicht, dieser Jemand. Er denkt vielleicht zu hoch von dem Meister, von seinem Kunstverstand nicht weniger wie von seinem künstlerischen Können.

Und er nimmt aufs Neue Klingers Schriftchen zur Hand, ob das ihm seine Zweifel vielleicht löse und alle vermeintlichen Widersprüche als schöne Gesetzlichkeit darstelle.

In der That macht sich Klinger das zur Aufgabe. Zu diesem Ende gerade schreibt er so ausführlich über den Unterschied zwischen Malerei und Griffelkunst, wie sein eigener glücklicher Ausdruck lautet. Was er in dieser Beziehung sagt, besonders über die Bedeutung des Materials, über den rein materiellen Charakter des einen und den mehr ideellen und poetischen oder poetisirenden Charakter des andern, ist ebenso originell wie tief und klar. Er begründet damit aufs feinste den Schluss, zu dem alle seine Ausführungen hinstreben: — dass die zeichnerische Kunst der dichterischen viel näher kommen kann als die Malerei.

In dieser Allgemeinheit ist der Satz unbestreitbar; und Klinger gebührt das Verdienst, ihn zum ersten Mal in begrifflicher Klarheit erfasst und ausgesprochen zu haben. Die hierauf bezüglichen Stellen in seinem Schriftchen sind einzig in ihrer Art. Man hat seine helle Freude an dieser reinlichen Gedankenarbeit.

Dennoch fällt Klinger in einen grossen Irrthum: er zieht eine viel zu äusserliche Grenze zwischen der Griffelkunst und der Malerei; er übersieht, dass es Werke der Griffelkunst giebt, die in Ausführung und Wirkung einem Bilde unendlich näher verwandt sind, als gewisse andere Werke des Griffels, und die also viel eher den Gesetzen der Malerei unterstehen als denen der einfachen Zeichuung, deren allereinfachste und kunstgeschichtlich wichtigste Form die Umrisszeichnung ist.

Gerade auf diese letztere aber beruft sich Klinger in seiner Beweisführung. Sehr geschickt greift er dabei vor Allem auf die Blüthezeit der griechischen Kunst zu-

rück. Und mit Recht betont er den ungeheuren Unterschied zwischen der schönen Ruhe der Monumentalwerke und dem oft toll bewegten Leben in der zeichnerischen Kunst jener Zeit, nämlich der Vasenmalerei, die sich in Wahrheit als Umrisszeichnung darstellt und als solche die kühnste Bewegung, ja die äusserste Possenhaftigkeit der Stellungen nicht ausschliesst.

Aus der neueren Kunstgeschichte nennt Klinger am häufigsten den Spanier Goya. Er hätte auch Callot anführen können, oder Gavarni, oder Grandville, oder meinetwegen Wilhelm Busch. Sie alle beweisen, dass der Griffelkünstler allerdings, unter gewissen Bedingungen, weit über die Grenzen der Malerei hinausgehen darf, ohne aufzuhören reiner Künstler zu sein. Unter gewissen Bedingungen. Nämlich er darf über jene Grenzen dann hinausgehen, wenn seine Darstellung offen zeigt, dass sie nicht Selbstzweck sein will; er darf um so mehr darüber hinaus schweifen, je weniger er die Erscheinungen wirklich darstellen, je mehr er sie in charakteristischer Weise blos andeuten vielleicht blos errathen lassen will, mit einem Wort, je weniger er eben im höheren Sinne des Worts darstellender Künstler ist — ein Satz, der aus der Logik wie aus der Erfahrung abgeleitet werden kann und der sich als Gesetz auch so formen lässt: Der Spielraum des darstellenden Künstlers nach dem Gebiet der Dichtung hin wächst im umgekehrten Verhältniss zu den aufgewandten Mitteln.

* * *

Weder Dürer, noch Schongauer, noch Altdorfer haben ihre berühmten Blätter gestochen, um eigene

oder anderer Leute Romane zu erzählen. Sie stellen vielmehr auf diesen Blättern ganz dasselbe dar wie auf ihren Bildern, und sie stellen es nicht anders dar, ob sie malen oder ob sie stechen. Dürer's sogen. heiliger Hieronimus könnte ebenso gut die Reproduktion eines von Dürer gemalten Bildes sein. Von seiner Melancholie und andern Blättern gilt dasselbe. Und Altdorfer fasst auf seinen Stichen die Landschaft um kein Haar anders auf wie in seinen Bildern; seine Blätter sind nicht weniger malerisch wie seine Tafeln.

Die Blätter dieser ersten Meister der Griffelkunst wirken sogar viel malerischer als die Reproduktionswerke der späteren Kupferstecher. Jene Meister sind sich immer bewusst geblieben, dass der Griffel unserer Phantasie nicht nur die Farben zu ergänzen überlassen muss, sondern, dass er ihrer schöpferischen Kraft noch viel mehr überlassen kann und desshalb auf eine der Bildtechnik analoge Durchbildung des Gegenstandes von Punkt zu Punkt verzichten darf, ja verzichten muss.

Sie waren eben alle Maler, und ob sie mit dem Pinsel oder mit dem Grabstichel hantirten, immer arbeiteten sie, ihre Ausdrucks- und Darstellungsmittel mit der grössten Weisheit ausnützend, auf die höchstmögliche malerische Wirkung hin. Wer Dürer studirt hat, kann unmöglich etwas anderes von ihm behaupten wollen.

Ein Wilhelm Busch, ein Oberländer, ein Gavarni, ein Grandville, ein Callot, wollen nicht malerisch wirken, wollen viel weniger das Auge befriedigen, als gewisse Funktionen des Geistes in Spiel setzen. Und diese nun, jeder ein Künstler in seiner Art, mögen

ihre Moralsprüchlein aufsagen, oder ihre Narrenpossen vorführen, oder sonst ihre Witze machen; für sie, deren Werke fast immer — was sehr wichtig ist — in Verbindung mit dem Wort auftreten, für sie allein gilt die weitgehende «poetische Lizenz», die Klinger, sehr mit Unrecht, der ganzen Griffelkunst zuspricht.

Am meisten Unrecht hat er, wenn er diese Freiheit für sich selber in Anspruch nimmt. Da ist er sich selber sein ärgster Feind. Und er missbraucht seine Kunst in unverzeihlicher Weise, wenn er sie dazu benutzt, uns Kolportageromane zu erzählen. Dafür steht seine Kunst zu hoch. Sie ist nicht einmal dazu geeignet.

Denn Klinger ist durch und durch Maler. Er ist es im eminentesten Sinne des Wortes, auch wenn man seine Werke des Pinsels, also des speziellen Malens, nicht übermässig hoch einschätzen will. Er kann aber in seinem Schaffen gar nicht anders, als auf malerische Wirkungen hinarbeiten. Das beweisen schon seine wundervollen Landschaften, mit denen er die Hintergründe seiner einfachsten Darstellungen ausfüllt. Das beweist insbesondere seine geniale Fähigkeit, mit eigenen geheimen Mitteln unsere Phantasie zu zwingen, in seinen Blättern die volle Farbenstimmung zu sehen, wie sein eigenes schöpferisches Auge sie sah. So weitgehende malerische Wirkungen, wie Klinger sie erzielt, sind in der Geschichte der graphischen Künste fast unerhört. Eine solche Kunst ist zu gut zum Erzählen, — schon weil sie zu schlecht dazu ist, weil es ihre Sache nicht ist. Malerische Kunstwerke wollen nur malerisch wirken; jede novellistische Ingredienz bedeutet nicht eine Erhöhung, sondern eine Vermin-

derung, ja eine Zerstörung ihrer künstlerischen Wirkung. Klinger sagt es ja selber.

Diese Gedanken sind Wenigen klar, von den Meisten würden sie bestritten werden. Und doch werden unter den Klinger'schen Blättern ziemlich allgemein diejenigen als die besten genannt, die nicht dem Novellisten oder gar dem Reporter ins Handwerk pfuschen, sondern die rein malerische Ideen darstellen.

Hierhin gehören zum Beispiel die ganze Folge von «Eva und die Zukunft», die zwei Blätter «Simplizissimus», die Mehrzahl der «Radirten Skizzen», die Landschaften in den «Ovidischen Opfern», und mehr oder weniger, die ganze Serie «Vom Tode», wo sich überhaupt so ziemlich das beste finden wird, was Klinger mit Nadel und Stift geschaffen hat.

* *
*

Die Frage ist: was sind malerische Ideen? Natürlich nichts als reine Anschauungen. Denn was nicht angeschaut werden kann, kann auch nicht gemalt werden. Eine malerische Idee kann etwas sehr einfaches sein: ein Stück Landschaft in einer individuell empfundenen Stimmung und Beleuchtung, ein menschlicher Körper in einer bestimmten Lage oder Haltung. Niemals kann eine Geschichte eine malerische Idee sein.

Wenn Klinger auf dem ersten Blatt seiner «Dramen» folgendes darstellt: ausgestreckte Beine eines Liegenden, eine erschrockene Frau daneben, und oben am Fenster einen Mann mit einer Flinte, so ist das keine rein malerische Idee; denn bei einem solchen Blatt liegt die Hauptsache, wie es doch sein müsste, nicht in

dem Dargestellten, nicht in der Anschauung, sondern in einer hinzugedachten Geschichte.

Die darstellende Kunst hat aber ihren Namen daher, dass der darstellende Künstler uns seine Ideen vor die Augen stellt. Wohl bleibt uns nicht verwehrt, dabei zu denken was wir wollen; allein die Hauptsache darf nicht unser Denken sein, sondern das, was uns sichtbar vor Augen steht.

Auf einem grossartigen Blatte der «Dramen», wo er mit allen Mitteln seines erstaunlichen Könnens einen Wald im Mondlicht darstellt, meint Klinger die Bedeutung des Blattes zu erhöhen, indem er durch ein Häufchen Kleider am Bach einen Selbstmord andeutet. Er irrt sich sehr. Er erhöht die künstlerische Wirkung des Blattes nicht, er vermindert sie, indem er unsere Aufmerksamkeit von dem wirklich Dargestellten, dem unübertrefflich Dargestellten ablenkt, und auf etwas hinzieht, was nicht dargestellt ist. Und das ist doch ein schlechter Tausch.

Diese Logik, denke ich, ist klar; sie stammt übrigens, wie ich abermals betone, von Klinger selber, aus dem ersten Theil seiner Schrift «Malerei und Zeichnung».

Indem Klinger immer zu viel will, leistet er oft zu wenig. Seine Sorge, nur ja recht viel zu sagen, lässt ihn oft das nächstliegende vernachlässigen. Klinger als Erzähler und Prediger verführt oft den Künstler Klinger zu bösen Dingen. Man trifft bei ihm auf Schluddrigkeiten der Ausführung, die sich von den grossen Künstlern der guten Zeit keiner erlaubt hätte. Klinger selber erklärt die nackte menschliche Gestalt als das A und O aller Kunst. Allein aus ihrer Darstellung sei zu aller Zeit der grosse Stil erwachsen. Er selber

aber behandelt die menschliche Gestalt oft genug mit unverzeihlicher Flüchtigkeit.

Sie ist ihm eben oft genug nur ein Schriftzeichen, mit dem er etwas anderes sagen will. In diesem Sinn schreibt Hermann Bahr: Klinger nöthigt den Dingen oft ein Betragen auf, das ihrem Wesen ganz fremd ist. Wie Kinder sagen: dieser Stuhl bedeutet jetzt ein Pferd oder dieses Lineal bedeutet jetzt ein Scepter, so spielt er mit der Welt, indem er sie nach seiner Laune, nicht nach ihrer Natur behandelt. Er kommt nicht dazu, sie uninteressirt zu betrachten; er fasst alles immer persönlich an. Nun ja, sagen seine Freunde, das wollen wir ja gerade: das Leben soll doch «gedeutet» werden! Worauf zu entgegnen wäre, dass damit nicht gemeint sein kann, in die Dinge irgend einen vielleicht witzigen, aber fremden Sinn hineinzutragen, sondern gemeint sein muss, aus ihnen ihren Sinn herauszuholen, den die Natur in sie gelegt und nur ihre zufällige Existenz oft verwischt hat. Sonst ist ja der Phantast vom Künstler nicht mehr zu scheiden und jeder romantische Wahn könnte wieder bei dieser Thüre herein.

* *
*

Es ist ein allgemeiner, wenn auch oft verleugneter Satz, der auch für die Dichtung gilt, dass ein Stoff sich um so mehr zur künstlerischen Darstellung eignet, je bekannter er aller Welt ist. Darum giebt es Bedingungen, unter denen auch die Malerei Vorgänge und Geschehnisse darstellen darf, nämlich wenn diese, alles individuellen Charakters entkleidet, zu Allgemeinvorstellungen geworden sind und keinerlei Neugierde

mehr herausfordern, also auch die rein künstlerische Aufmerksamkeit nicht ablenken können.

Solcher Art sind die religiösen Traditionen. Und selbst hier ist es noch die Frage, ob der grosse Künstler auch ohne jede äussere Veranlassung zu diesen Stoffen greifen würde. Von Michel Angelo wissen wir, dass er die sixtinische Kapelle nur mit verbissenem Zorn gemalt hat. Und auch Raphael wäre aus freien Stücken niemals an die Darstellung der Disputa oder der Schule von Athen gegangen. Was diese beiden weltberühmten Gemälde eigentlich wollen, müssen wir uns sagen lassen, aus der Darstellung können wir es nicht ersehen. Sie sollen eben mehr sagen, als sie in ihrer Sprache auszudrücken im Stande sind. Solche Bilder malten diese Grossen auf Bestellung. Klinger aber hat von sich aus seinen Christus im Olymp gemalt, hat von sich aus unternommen, etwas zu malen, was nicht zu malen war. Denn die Ueberwindung des Heidenthums durch das Christenthum ist wohl eine Thatsache, eine traurige oder freudige, aber malerisch darstellbar ist sie nicht. Die Lehre Christi hat den Olymp thatsächlich gestürzt; aber diese Lehre ist gewiss nicht zu malen. Was Klinger gemalt hat, sein Christus, sieht nicht darnach aus, den Olymp in Bestürzung zu bringen. Hier ist auf den religiösen Glauben spekulirt, — von der technischen Seite gar nicht zu reden.

Also nicht nur als Griffelkünstler, auch als Maler mit dem Pinsel verkennt Klinger die Grenzen des Darstellbaren.

Zum Glück nicht immer. Er hat z. B. die Eva-Legende dargestellt. Das ist wohl auch Erzählung. Aber Erzählung von etwas durchaus Bekannten. Das

ist ein gewaltiger Unterschied. Und diesem Gegenstand ist er denn auch vollkommen gerecht worden. Er hat den Stoff so rein in der malerischen Idee, d. h. in der Anschauung aufgelöst, dass seine Blätter ebenso gut die Reproduktion von Gemälden sein könnten. Man denkt gar nicht daran, dass hier etwas erzählt werden soll. Mit einem individuellen Erlebniss, also mit einer Novelle, wäre ihm diese Lösung einfach unmöglich gewesen, wie eine Reihe seiner Darstellungen genugsam beweisen.

Auch in der reinen Phantasieschöpfung kann die Griffelkunst in gewissem Sinn mit der Dichtung wetteifern, ja sie überholen. Denn Phantasie ist auch Anschauung. Phantasie ist innere produktive Anschauung. Was in der Phantasie ist, ist desshalb darstellbar. Boecklin und Thoma malen mit Vorliebe Phantasie. Und die zeichnerische Kunst kann noch weiter gehen.

Wir besitzen von Klinger köstliche Blätter dieser Art. Wenn er in den «Skizzen» ein Weib vorführt, die auf dünnen schwanken Zweigen emporklettert und einen schwerfällig nachkletternden Bär mit einem Halm in der Nase kitzelt; wenn er, auf einem Blatt «Vom Tode», vor einer zaubervollen Landschaft ein Velociped darstellt, mit dem Amor auf dem Vordergestell und der Gestalt des Todes auf dem sargförmigen Hintertheil; oder in den «Rettungen ovidischer Opfer», die fünf Marabus, die sich, wie fünf Philosophen, mit Würde portraitiren lassen: das alles ist keine Novellistik, das ist reine Anschauung. Das ist Ideendichtung, wo aber nicht die Hauptsache in Gedanken hinzugethan werden muss, sondern wo Anschauung und Idee einander vollkommen decken, und ganz in

der Sprache der darstellenden Kunst zum Ausdruck kommen.

Sehr erfreulich wirkt die Betrachtung der Klingerschen Werke in der historischen Reihenfolge. Man sieht da, wie der Künstler wuchs von Werk zu Werk. Und nicht nur im technischen Können. Besonders tritt der erzählende und philosophirende Charakter der einzelnen Blätter gegen den rein malerischen, mit wenigen Ausnahmen, immer mehr zurück.

Und zuletzt hat sich Klinger auf eine neue Kunst geworfen, auf die Plastik, und hat sich damit freiwillig hundertmal engere Grenzen gezogen als diejenigen waren, die er — ein echter Deutscher darin — als Radirer und Maler so gern überschritt. Einer meiner Freunde besuchte ihn kürzlich. Der sonst verschlossene und wenig entgegenkommende Künstler war sehr aufgeräumt. Er hatte gerade eine Sendung farbiger Marmore erhalten, deren Anblick ihm eine kindliche Freude gewährte. Ganz beglückt zeigte er meinem Freund die einzelnen Sorten. Er erklärte deren besondere Schönheit, und er ging fast so weit, dass er die Stücke streichelte und liebkoste. Ich muss gestehen, diese schwärmerische Liebe zu seinem Material scheint mir gesünder für einen Künstler als alles Schwärmen für philosophische Allgemeinheiten und religiöse Weltbeglückungstheorien.

Das sind meine Gedanken über Max Klinger. Ueber die erstaunliche Technik des ausserordentlichen Meisters muss ich Fachleuten das Wort lassen. Von den einzelnen Bildern aber habe ich nichts weiter zu sagen. Man kann über allgemeine Prinzipien und die Gesetze der Kunst sich zu verständigen suchen; aber vor dem

einzelnen Kunstwerk, besonders dem Vollkommenen, ist Rede fast Sünde. In populären Zeitschriften hat man allen möglichen Idealismus, Sozialismus und Christianismus aus den Klingerschen Darstellungen herausphilosophirt; das hat mit der Kunst als solcher nichts zu thun. Ein berühmter Kunstgeschichtschreiber hat Klinger's einzelne Blätter ausführlich beschrieben; nichts ist unfruchtbarer. Und nichts ist langweiliger. Gar für Leser, die die Werke nicht kennen. Ich meine, die Schönheit solle man nicht beschreiben wollen. Wer etwas von ihr haben will, muss sie sehen und empfinden. Und wenn er sie wirklich und ohne Beeinflussung durch Autorität und Mode sieht und fühlt, dann wird er am liebsten keine Worte machen. Vielmehr wird sein Geist, überwältigt vom Gefühl ehrfürchtiger Freude, in stummer Anbetung niedersinken, wie es Klinger dargestellt hat auf seinem wunderbaren Blatte «An die Schönheit».

Uns zur innern Erfahrung zu bringen, uns zum persönlichsten Erlebniss werden zu lassen, was dieses herrliche Blatt ausdrückt, das eben ist der Zweck der höheren Kunst.

Puvis de Chavannes.

Alle wahre Kunst ist Lobeserhebung.
John Ruskin. Lawes of Fesole.

Als Zwanzigjähriger lernte ich einen einsiedlerischen Maler kennen, der es niemals zu grossen Erfolgen gebracht hat, vielleicht weil doch sein thatsächliches positives Können, wie bei manchen neueren Deutschen, jenem Höchsten in der Kunst nicht entsprach, dem er mit der ganzen Kraft seiner Seele nachstrebte. Doch hatte er hohe und seltene Begriffe von seiner Kunst. Ein Abscheu war ihm jedes Kunstwerk und jeder Künstler, die durch den Stoff wirken wollten. Die gepriesene Historienmalerei unserer Akademien, die so lange für das Höchste gelten durfte, stellte er nicht ein Haar höher als die Histörchenmalerei, die man Genre zu nennen pflegt; er stellte sie tiefer, tiefer als einen gemalten Witz, weil sie, bei all ihrem theatralisch gespreizten und pompösen Auftreten, inhaltlos und geistlos war durch und durch, eine Orgie des rohen Stoffes, ein Pathos ohne Poesie, eine trostlose Prosa. Mir jungem Menschen suchte er klar zu machen, dass die Wirkung eines Gemäldes, das ein Kunstwerk ist, dieselbe sei, wie die guter

Musik, unabhängig vom Stoff, unübersetzbar in die Sprache, undenkbar mit dem Verstand. Keiner Kunst sei die Malerei so verwandt, wie der Musik, und nicht umsonst habe unsere Sprache für das Ausdrucksmittel beider ein und dasselbe Wort, das Wort «Töne». «Zarte Liebe denkt in Tönen», habe Tieck gemeint; wenn man das Wort auf die Musik wie auf die Malerei verwende mit dem Accent auf «denkt», so habe man eine ganze Aesthetik ausgesprochen.

Drei Meister verehrte mein Freund unter den neueren Deutschen, Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin und Hans von Marées. Von dem letztern, als dem wenigst bekannten, sprach er am liebsten. Er suchte mir eine Idee davon zu geben, was dieser einsame und unverstandene Künstler mit seinen Bildern angestrebt habe, welche hohe Ahnung einer stillen und heiligen Schönheit in geträumten Götterwelten diese Bilder erwecken trotz ihrer Unfertigkeit. Und ich brannte vor Begierde, das Werk des unglücklichen und tödtlich besiegten Malertitanen kennen zu lernen.

Ohne diesen Wunsch erfüllt zu sehen, ging ich damals nach Paris. Wenn mein einsiedlerischer und sehr abseitsstehender Freund von den neueren Franzosen sprach, rühmte er mit grosser Selbstbescheidung immer eins: das umfassende positive Können, das ehrliche Streben im Handwerk, worin sie den Deutschen von heute — vielmehr von damals — als leuchtende Muster dienen müssten. Aber das Letzte und Höchste in der Kunst schien er bei den Franzosen nicht zu finden und auch nicht zu erwarten. Ich freute mich vor allem auf den Louvre; denn ich hatte auch von alten Bildern noch wenig Gutes gesehen.

Aber ehe ich den Louvre nur zu betreten Gelegenheit fand, führte mich der Zufall in die neue Sorbonne, in deren Grossem Amphitheater ein berühmter Katheder-redner Vorträge über Voltaire hielt. Ich erwartete dort nicht wenig, aber etwas ganz anderes erlebte ich; ich erlebte das Grösste, eine überwältigende Offenbarung, nicht über Voltaire und den Geist des 18. Jahrhunderts, sondern über die heilige ewige Kunst und ihr inneres unaussprechbares Wesen.

Das Grosse Amphitheater der neuen Sorbonne ist an sich schon vielleicht der schönste Hörsaal der Welt. Dazu besitzt er einen Schatz, der den schönen Raum im höchsten Sinn zu einem Heiligthum macht. Ich fühlte mich bei meinem Eintreten wie von einem neuen höheren Licht umfangen. Ich stand wie vor einer Vision. Alle dunklen Ahnungen, die mein Freund mir in der Seele erweckt hatte, wenn er von den künstlerischen Absichten seines verehrten Marées sprach, sie standen plötzlich vor mir als deutliche, als farbige, als lebendige Anschauung.

Was ich sah, war so etwas wie der Olymp und seine Bewohner; oder Apollo und die neun Musen. Oder es war vielleicht auch etwas anderes, richtig, ich hatte davon gehört, die Frauengestalt in der Mitte war die heilige Sorbonne selber. Aber ich hätte davon nicht eine Silbe zu wissen brauchen, Götter hätte ich dennoch gesehen, d. h. göttliche Menschheit. Und heilig und ewig in ihrer schönen Jugend hätte ich all die Gestalten empfunden und die Landschaft in der sie ruhten oder wandelten. Dennoch hatte keine etwas gewollt Uebermenschliches, und ihre Schönheit war nichts, was mit Begriffen und Regeln zu fassen gewesen wäre; ihre

Schönheit war — ich finde keinen anderen Ausdruck — ein stilles Geheimniss. Und diese göttlichen Gestalten, diese Lorbeerbäume, diese Wiesen mit Blumen, dieses Licht vom heiteren Himmel, das Ganze in seiner künstlerischen Einheit fluthete mir entgegen als Musik. Diese Malerei wirkte wie Musik. Aber nicht wie eine beliebige. Nicht wie eine pathetische Musik. Nicht wie laute Musik. Nicht wie Wagner-Musik zum Beispiel. Gar nicht. Das war eine stille, heilige, freudige Musik, die die Seele froh machte und andächtig zugleich. Es war, wenn man so will, eine christliche Musik, trotzdem sie eigentlich vom Olymp ausging. Sie lag eben nicht im Stoff, das war klar, sondern im künstlerischen Ausdruck.

So lernte ich Puvis de Chavannes kennen. Und es war gleich die Krone seiner Werke, mit der er mir zuerst entgegentrat. Ich erlebte damit aber zugleich auch eine auffallende und seltene Kontrastwirkung. Denn grössere Gegensätze lassen sich nicht denken, als der Geist, der unten im Saal durch den Vortrag des Redners lebendig wurde, und der Geist, der oben aus den Farben sprach. Dort der grosse Geistreiche des 18. Jahrhunderts, der diabolisch frechste, der boshafteste, der frivolste aller grossen Geister, der grosse Hasser, der grosse Cyniker, der grosse Spötter, der grosse Hohnlacher, der grosse Blasphemist — der Mann, auf den Schiller sein «Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen» gemünzt hat; und oben in der Höhe, gleich einem Gloria Deo in excelsis et in terra pax, ein heiliger Hymnus vom ewigen Frieden und ewiger seliger Liebe einer göttlich geträumten schönen Menschheit, ein Hymnus, in dem jeder Ton,

nämlich jede Farbe, von seligen Dingen sang, von stillem, heimlichem Glück, von leidenschaftsloser, ungetrübter Freude. Von einem solchen Werk aber geht eine zwingende Kraft aus. Das nimmt uns in seinen Bann, wir wissen nicht wie. Wir werden unwillkürlich fromm wie das Werk selbst,

> Und wir verehren
> Die Unsterblichen,
> Als wären sie Menschen,
> Thäten im Grossen,
> Was der Beste im Kleinen
> Thut oder möchte.

Unter diesem Bilde wurde über Voltaire gesprochen, und der Redner auf dem Katheder war wie von Voltaire angesteckt; sein Held schien ihm von der eigenen Bissigkeit mitgetheilt zu haben, er hatte immer tausend giftige Bosheiten auf der Zunge gegen den grossen Boshaften des 18. Jahrhunderts.

* * *

Das Hervorstechendste an unserer Zeit ist Disharmonie; harmonische Menschen sind Fremdlinge in ihr und harmonische Werke scheinen unmöglich. Puvis de Chavannes schuf dennoch solche Werke. Aber er wurde mit einer seiner herrlichsten Schöpfungen in einen Raum verwiesen, wo in seine stille heilige Musik immerfort die hässlichsten Dissonanzen hineinschreien dürfen, obwohl der Raum ein Tempel sein will. Ich meine das Pantheon. Was Puvis de Chavannes hier malte ist Poesie, was die anderen mit akademischer Routine vor ihm gemalt haben, ist entweder nüchterne historische Kostümkunde oder politisches Pathos, und meistens pöbelhaft schreiendes

Pathos, dessen ganzer Text und Sinn nichts weiter bedeutet, als ein gedankenloses Vive la Republique, das aber von Zeit zu Zeit kleine liebliche Variationen annimmt, wie etwa «Nieder mit Zola» oder «Nieder mit Dreyfus». Nicht nur passen die zarten stillharmonischen Farbenakkorde des Meisters nicht dahinein, auch seine Heilige selber muss sich in der Gesellschaft unbehaglich fühlen.

An sich aber ist die Genovefen-Legende im Pantheon eines der rührendsten und innerlichsten Werke des Malers. Die christliche Legende spielt sonst kaum eine Rolle in seinen Werken; aber diese heilige Genovefa, deren geheimnissvoll keltischer Name eine Jungfrau bedeutet die Zauberkränze windet, scheint er zu lieben wie eine himmlische Patronin. Dieses Hirtenmädchen von Nanterre, diese Vorläuferin der Johanna von Arc, hat es ihm angethan, und als ein Künstler, der sich im Gegensatz fühlte zu seiner Zeit, mochte es ihm eine grosse Genugthuung gewesen sein, eine Nationalheilige zu verherrlichen, die mit den Götzen des Tages nichts zu thun hatte, mit der die nationalen Maulhelden einer vielrednerischen Zeit so wenig etwas anzufangen wussten, wie die Maulhelden der Kritik mit seiner Kunst. Die hl. Genovefa mochte für ihn fast eine symbolische Bedeutung haben. Ihr Name bedeutete wohl für ihn ganz besonders eine Jungfrau die Zauberkränze windet. Das reine, in den Augen der Welt unscheinbare Mädchen, die Einsame der stillen Fluren, die zuletzt als Göttin in das Pantheon einzieht, das war seine Kunst.

Ein angesehener und einflussreicher Schriftsteller, Edmond About, noch dazu ein persönlicher Freund

des Malers, hat es den Franzosen wie oft gesagt, dass ein Schüler der letzten Dorfschule besser zeichne als Puvis de Chavannes. Und so mag vielleicht auch gerade der Herr Pfarrer von Nanterre, der bestellte Verwalter des Sakraments, am verächtlichsten auf das arme Mädchen heruntergesehen haben, als auf ein überspanntes Gänschen, dem dann Volk und Priester und der König einen Tempel bauten, der alle anderen Kirchen von Paris und selbst die Notre-Dame hoch überragte. Was ist das aber anderes als die Geschichte des Genies!

Ueberhaupt gehört der Heiligenkultus, richtig verstanden, nach meiner Meinung zum Schönsten in der katholischen Kirche und ist eine der menschlichsten Seiten ihres ganzen Dogmengehalts. Puvis de Chavannes, dem wahrhaftig in seinem ganzen Werk nichts ferner liegt als christlich-kirchliche Mystik, gestaltete die kirchliche Legende zu einer epischen Dichtung grossen Stils. Er erreichte dies besonders durch seine breite Behandlung der Landschaft, worin er ein so grosser Meister ist, und durch sein besonderes Vermögen, Landschaft und Menschen als eine poetische Einheit empfinden zu lassen, was unter allen Neueren, in gleicher Kraft und Stärke, nur noch unser Arnold Böcklin vermag, der andere grosse Farbenpoet unseres unfarbigen und, ich fürchte, auch unpoetischen Jahrhunderts.

Die Landschaften der Genovefen-Legende sind trotz allen entzückenden Einzelheiten von einer solchen vereinfachenden Charakteristik, nämlich von einem solchen verblüffenden Gefühl für Stil, für grossen Stil, dass sie fast unbegreiflich erscheinen in einer Zeit,

wo gerade der Naturalismus seine schönsten Orgien feierte und mit seinem Rausch die besten Geister umnebelte, weil ihnen der naturalistische Rausch mit Recht immer noch lieber war, als die akademische Erstarrung und lebensfeindliche Kälte.

Ganz grosse Landschaft hat Puvis de Chavannes auch in Marseille gemalt, im Palais Longchamp, besonders in dem einen der dortigen Gemälde, das Marseille als griechische Kolonie darstellt. Mit den berühmten Landschaftern unter seinen Landsleuten aber kann Puvis de Chavannes gar nicht verglichen werden. Das wird einem nirgend so klar, als zu Lyon vor seiner Darstellung, die als «Heiliger Hain» bezeichnet wird. In diesem Gemälde ist das einfache griechische Schönheitsgefühl wieder lebendig geworden. Doch auch die erhöhtere religiöse Weihestimmung und die knospenhafte schüchterne Seelenzartheit des italienischen Quatrocento spricht aus diesem Bild. Und wenn man zugleich ein modernes Element darin erkennen will, so ist es die schmerzliche Sehnsucht einer grossen Künstlerseele in einer Zeit der Prosa und würdelosen Hast, in einer «gnadenlosen» Zeit, von der — «die Schönheit weinend abgewendet».

Der Heilige Hain zu Lyon ist im Werk des französischen Meisters, was die Insel der Seligen im Werke Arnold Böcklin's. Diese beiden Gemälde sind Kunstwerke allerersten Ranges. Bei ihnen fragt man nicht mehr darnach, was sie «vorstellen». Oder nur ein Bauer könnte es fragen. Der Stoff ist in ihnen glücklich und vollkommen aufgelöst, und so wirken sie schon aus diesem Grunde wie Musik, bei der, wie Goethe es zuerst richtig erkannt hat, «die Würde der

Kunst vielleicht am eminentesten erscheint, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müsste».

Aber so ausgiebig nun die Musik in Deutschland kultivirt wird, auch abgesehen von der Oper, die sich einem Stoff vermählt hat, die anderen Künste haben des keinen Gewinn; in ihnen klammert man sich krampfhaft ans roh Stoffliche. Für das rein Künstlerische in ihnen scheint es den Deutschen von heute (noch etwas mehr als anderen heutigen Europäern) an einem Organ zu fehlen, Mit dem Verstand aber ist einmal der Kunst nicht beizukommen

Puvis de Chavannes est vraiment le Virgile de la peinture, meinte ein geistreicher französischer Schriftsteller in besonderer Beziehung zu dem Bois sacré. Wenn Puvis ein Deutscher wäre, wir würden sagen, Puvis de Chavannes sei der Goethe der Malerei. Wenigstens wüsste ich keine menschliche Schöpfung, worin ich Goethe's Geist so deutlich zu spüren vermeine, wie in den Farbendichtungen des grossen Burgunders. Bei Böcklin ist das z. B. viel weniger der Fall. Böcklin ist eine zu eruptive Natur. Böcklin's heisse Farbengluth entspricht kaum der ruhigen Gedämpftheit der Goethe'schen Natur. Diese finde ich dagegen durchaus in Puvis de Chavannes. Ich bin nie vor einem Werke dieses, ich möchte sagen unfranzösischen Franzosen gestanden, ohne dass ich heimlich und leise eine Stimme in mir hörte:

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz;
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Das Bild Nebelglanz ist sogar, wie es kaum ein anderes wäre, charakteristisch für die koloristische Ei-

genart in Puvis de Chavannes, für diese etwas blasse leise Farbenabtönung, die alle Körperlichkeit aufzulösen scheint, und deren Zartheit gerade des Meisters Kraft und Stärke ausmacht.

* * *

Puvis de Chavannes war bis vor Kurzem wenig in Deutschland bekannt — einmal ausnahmsweise gerade so wenig wie etwa Böcklin in Frankreich. Wenn die Franzosen je einen deutschen Maler nennen, so ist es Liebermann oder Menzel. Diese beiden wissen sie zu schätzen. Beide haben am meisten das, was die Franzosen selber haben. Von Böcklin, der etwas anderes hat, mögen sie nichts wissen. Das ist echt französisch, die Franzosen waren immer so. Wir Deutschen verhalten uns umgekehrt, wir mögen das an den Franzosen am liebsten bewundern, was uns am meisten abgeht. Darum sind die französischen Malkünstler, das Wort im engeren handwerklichen Sinn verstanden, bei uns in aller Mund, und Puvis de Chavannes, der französische Böcklin (cum grano salis) ist uns bis heute fast fremd geblieben.

Er war aber auch in Frankreich selber lange genug ein Fremder, ein Unbekannter, ein Unverstandener. Im Jahre 1850 hat Puvis zum erstenmal im Salon ausgestellt, in den Jahren 1851 bis 1854 ist er zurückgewiesen worden. Er hat sich dann nicht mehr gemeldet bis zum Jahre 1861. In diesem Jahre erschien er von neuem mit seinen beiden Gemälden «Krieg» und «Frieden». Das Ergebniss: er wurde ausgepfiffen. Drei Kritiker waren freilich für ihn, und es waren

nicht die schlechtesten, es waren Leute wie Theophile Gautier, Paul de Saint-Victor und Theodore de Banville. Allein auch diese wagten nur schüchterne Worte, und der Spott und das Hohngelächter aller übrigen dauerte ununterbrochen fort, dreissig Jahre lang. Puvis wurde 67 Jahre alt, bis er endlich sagen konnte, ich habe gesiegt.

Das ist ja oft genug das Loos des Genies.

Die beiden Gemälde «Krieg» und «Frieden», die den Anfang bilden von des Meisters eigenartiger Kunst, sind im Besitz des Museums von Amiens. Wer denkt bei dem Titel dieser Bilder nicht an Allegorien? Keine Spur. Es sind Landschaften mit Menschen darin, mit Menschen ohne eine bestimmt ausgesprochene Handlung, nur mit charakteristischer Zuständlichkeit. Und denselben Charakter haben auch die Stücke «Arbeit» und «Ruhe» zu Amiens, sowie die beiden dortigen Wandgemälde, «Picardia nutrix» und «Ludus pro Patria», welche auf «Krieg» und «Frieden» unmittelbar folgten. Die gänzliche Verbannung alles Allegorischen zeichnet sie gleichmässig aus. Puvis de Chavannes hat niemals, auch in seiner grünsten Jugend nicht, anderer Leute Schweine gehütet, wie Heine sich vielleicht ausdrücken würde. Er machte nicht viel Schüler-Irrsäle durch, er hielt es bei Henry Scheffer nur kurze Zeit und bei Couture nur drei Monate lang aus, er fand früh das ihm allein angemessene Ausdrucksmittel.

Nur die Farbe der Bilder zu Amiens muthet den, der die späteren Werke vorher gesehen, etwas fremdartig an. Puvis hat sich gewissermassen umgekehrt entwickelt wie Böcklin. Während dieser, wenn man

so sagen kann, immer tiefer in die Farben gegriffen hat, immer lautere höhere Jübeltöne angeschlagen hat, ist Puvis, wie er inniger wurde, immer leiser und stiller geworden, und ist damit zu einem Farbenakkord gekommen, der einen ganz andersartigen, aber kaum geringeren Zauber ausübt als die glühende Farbigkeit Böcklin's. So wie Puvis de Chavannes hat sich in Deutschland Anselm Feuerbach koloristisch entwickelt, dieser dritte grosse Poet der farbigen Kunst, der ebenfalls den Franzosen ganz unbekannt und in Deutschland den Malkünstlern eine Verachtung ist.

Man hat Puvis de Chavannes in Frankreich oft einen Symbolisten genannt, und man hat ihn zu den englischen Präraphaeliten in Beziehung gebracht. Eine gewisse Verwandtschaft ist nicht zu leugnen. Auch Puvis wurde als Jüngling zuerst von den alten Florentinern inspirirt, besonders von Botticelli, von Ghirlandajo, von Fra Angelico da Fiesole, von Pierro della Francesca. Er hat sich aber entschieden selbständiger entwickelt und hat mehr modernes Blut in seinen Adern und einen viel stärkeren koloristischen Zauber als ein Rossetti oder ein Burne-Jones, die ihrerseits vielleicht eine grössere Formenlieblichkeit für sich in Anspruch nehmen dürfen. Puvis ist auch unverkennbar weniger monoton als jene. Er ist sogar nicht einmal symbolistisch, wenigstens nicht im engeren Sinn des Wortes, während Burne-Jones und besonders Watts der abstrakten Gedankenmalerei bedenklich nahe kommen und selbst vor der räthselhaften Allegorie nicht zurückschrecken. Gemein hat er mit ihnen die tiefe schmerzliche Sehnsucht nach etwas wie

einem Traum und die süsse Seelenmelancholie, die sich bildlich wie ein leiser Schleier über seinen Gemälden auszubreiten scheint, und die ihn so wesentlich von dem derberen und vollsaftigeren Böcklin unterscheidet. Puvis ist auch ein viel naiverer Künstler als etwa Burne-Jones, das beweist in besonders rührender Weise sein Gemälde im Museum zu Rouen, wo ihn auch das undankbarste Kostüm nicht aus dem Konzept, d. h. aus der Stimmung bringt.

Am 24. Oktober 1898 ist Puvis de Chavannes gestorben. Sein ganzes Leben lang, in allen seinen Werken, hat er den Frieden gepredigt, die Milde und die Seligkeit der Menschen und Götter im Schaffen des Guten und Schönen. Als er schied, war sein Land und Volk zerrissen wie nie, entstellt wie nie von Bruderhass und tobsüchtigem Wüthen der Einen gegen die Anderen, gefährdet in seinem moralischen Lebenskeim durch die Wurmgänge lichtscheuer Umtriebe. Nie war sein Volk so friedlos, nie schien es so verlassen von allen lichten Genien, nie senkten die Guten des Landes so das Haupt in schmerzvoller Trauer und Verzweiflung.

Sein Tod war wie eine Demonstration.

Gustave Moreau.

> Es ist besser, sich den Himmel als blauen Dom denn als dunklen luftleeren Raum, und sich die Wolken als goldenen Thron vorzustellen denn als frostigen Dunst.
> John Ruskin. Mod. Painters.

> La vulgarité des formes ne ferait rien; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables.
> Delacroix über Courbet.

Wer dieses Jahr (1899) in gewohnter Weise zum «Salon» nach Paris ging, konnte, auch ausser den ausgestellten Bildern, einige künstlerische Neuigkeiten erleben. Zunächst fand er den alten Ausstellungspalast nicht mehr vor. Das Palais de l'Industrie des dritten Napoleon, das einst für ein Wunder moderner Architektur galt, verunziert nicht länger die Champs-Elysées mit seiner finsteren Hässlichkeit — und gewiss wäre noch manchen ähnlichen «Wundern» ein ähnliches Schicksal zu wünschen. An Stelle der eisernen Riesenbaracke erhebt sich jetzt, dank der Centenar-Weltausstellung, ein weithinleuchtender weisser Palast, wirklich ein Palast diesmal. Die Pariser, im Grund eine seltsam konservative Rasse, haben sich zuerst sehr gesträubt gegen die «Umbauung» der

Champs-Elysées; sie gerathen immer in Alarm, wenn in ihrem geliebten Paris auch nur ein Stein von anren gerückt werden soll. Paris ist ja so schön, es kann unmöglich noch schöner werden. Gerade die Aesthetischen, der grosse Chauvinist Maurice Barrès an ihrer Spitze, hatten die neue Weltausstellung in den Erdgrundboden hinein verflucht, nur weil sie es nothwendig machte, dass so mancher geliebte Fleck und Winkel umgewühlt und umgeformt werden musste. Sogar das Verschwinden einer Ruine mit recht hässlichen Erinnerungen, der Cour des Contes, hat man bitter beklagt und betrauert. Sie hatten ja mit manchen ihrer Klagen recht, aber im Ganzen haben sie sehr übertrieben. Das hat der ehemalige Minister Hannotaux jüngst in einem geistreichen Artikel überzeugend nachgewiesen. Paris ist eben doch seit Napoleon ein wenig stehen geblieben. Und der neue Ausstellungspalast auf den Champs-Elysées verspricht besonders den Beweis zu liefern, dass auch Paris noch Fortschritte machen kann, Fortschritte sogar in der Schönheit.

Von einer andern künstlerischen Ueberraschung soll hier eingehend die Rede sein.

Gleichzeitig mit dem «Salon» ist ein Haus öffentlich zugänglich gemacht worden, das für die künstlerischen Feinschmecker der ganzen Welt in der nächsten Zeit einen der grössten Anziehungspunkte der Seinestadt bilden wird: das Haus des Malers Gustave Moreau. Der Maler hat das Haus mit sammt seinem Inhalt als ein Museum der Stadt Paris vermacht.

* * *

Ein Museum einziger Art ist das. Gustave Moreau war reich, er hat seit längerer Zeit kein Bild mehr von der Hand gegeben, das Publikum hatte keine Ahnung von dem, was ihm bevorstand.

In Deutschland ist der eigenartige Künstler kaum dem Namen nach bekannt. Wenn man bei Fachgelehrten nach Litteratur über ihn fragt, verwechseln sie ihn wohl mit der berühmten Malerfamilie des XVIII. Jahrhunderts. Soviel ich weiss, (wenigstens konnte ich sonst nichts erfahren) hat bis jetzt erst ein deutscher Kunstgelehrter über ihn geschrieben, und der hat sich begnügt, einige Seiten des Franzosen Ary Renan zu übersetzen. Freilich ist Moreau, wie Puvis de Chavannes, auch in Frankreich erst sehr spät zu einer verhältnissmässigen Anerkennung gelangt — er ist 1826 geboren — und das ist bei dem Charakter seiner Kunst allerdings sehr erklärlich.

Zur Zeit der Hochfluth des Naturalismus und Impressionismus malte Moreau, abseits von allen andern, seine Visionen. Im Jahre 1864 erschien er zum ersten Mal im «Salon» mit seinem «Oedipus und die Sphinx», «oeuvre étrange, incompéhensible . . ., qui sortait complètement des données habituelles de l'école». Da galt er, und noch lange Zeit, für unmodern — ein schlimm gemeintes Wort, das doch, wie man heut immer deutlicher merkt, gar keine andere Bedeutung hat als die, nicht Mode zu sein.

Aber die Mode änderte sich und damit das Moderne. Paul Bourget verkündete in Frankreich das Evangelium der englischen Präraphaeliten, und in der Litteratur gewannen sich eine immer grössere Gemeinde die Huysmans, die Maeterlinck,

die Eckhoud, die Georges Rodenbach — bezeichnenderweise lauter Vlamen, Landsleute von Ruysbroeck und Thomas à Kempis. Da war Gustave Moreau, ohne sich im Geringsten geändert zu haben, auf einmal modern geworden, der modernste von allen. Man bewies nun, dass Moreau ein moderner Künstler sei.

So hat also scheinbar die neue Richtung in der Litteratur die Geister für Moreau's Werk empfänglicher gemacht. Aber es kann auch umgekehrt sein. Vielleicht hat gerade Moreau, ganz im Stillen, den litterarischen Umschlag bewirkt. Vielleicht wäre ohne ihn dieser Umschlag gar nie gekommen.

Jedenfalls war seine That vorausgegangen.

Beider Ideal aber ist das gleiche: Nicht nur Flucht vor dem Impressionismus und Naturalismus, sondern vor der Natur selber, der Natur, die man so lange allzu brutal dargestellt hatte, dass man sich endlich davor entsetzte.

«Ich behaupte, dass die Natur unsere Feindin ist und dass wir immer gegen die Natur kämpfen müssen», schrieb sogar ein Guy de Maupassant. Und s'embêter des oeuvres de Dieux bezeichneten schon die Goncourts als eine Begleiterscheinung aller hohen und alten Kulturen.

Das Ende des XVIII. Jahrhunderts hatte seine grosse heilige Sehnsucht. Das Jahrhundert der Ueberverfeinerung, der Ueberkultur endete mit der grossen Sehnsucht nach Natur. Rousseau wurde der grosse Prophet dieser Sehnsucht, Goethe ihr klassischer Dichter.

Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welcke Brust sich drängt —

Und siehe das XIX. Jahrhundert, das Jahrhundert der Naturwissenschaften, der Naturheilmethoden, des Natursports jeder Art, dieses Jahrhundert endet damit, dass seine zartesten Geister sich vor der Natur fürchten wie vor einer Feindin: Karl Huysmans und Gustave Moreau.

* *
*

Noch ein Wort über Puvis de Chavannes. Er und Moreau haben sicher eines gemeinsam: zuerst starke Schwimmer gewesen zu sein gegen den Strom, gegen den gleichen Strom, oder vielmehr gegen zwei einander feindliche Ströme, den theatralischen und den naturalistischen. Beide wollen nur «Stimmungen» wiedergeben, eigene, innere Stimmungen. Und beide haben, tiefer als ihre Zeitgenossen, das Gesetz ihrer Kunst begriffen, die nicht Bewegung darstellen soll oder gar heftige Bewegung, sondern in der Bewegung Ruhe. Keiner von beiden hatte wohl den Laokoon gelesen; aber das von Lessing ausgesprochene Grundgesetz, gegen das niemals schreiender gesündigt worden ist als gerade seit Lessing, haben beide instinktiv befolgt. Ne pas déranger l'eurythme hat es ein Franzose genannt.

Dass das musikalische Element eine Ingredienz jeder Kunst sein müsse, dass jede Kunst in ihrer Sprache den schönen Rhythmus haben müsse; diese Elementarweisheit der Aesthetik hatte man geradezu geleugnet. Puvis und Moreau haben dieselbe in Frankreich erst

von neuem wieder zur Geltung bringen müssen. Das ist ihr grosses Verdienst. Beide haben zuerst wieder gezeigt, dass in der Malerei Linie und Farbe nicht zuletzt dazu dienen, der Natur nachzuahmen, sondern für sich eine eigene Sprache zu sprechen. Sie haben damit rein formell die Malerei aus dem Bann der Prosa erlöst, den Courbet über sie verhängt hatte. So lange dieser Bann nicht gebrochen war, wurden beide — gerade so wie Anselm Feuerbach in Deutschland — als «unmodern» gebrandmarkt. Sie haben aber nicht nur das geleistet, dass sie die nüchterne Prosa und das theatralische Pathos in der Malerei wieder als öd' empfinden liessen; sie haben zugleich über das wahre Wesen der malerischen Poesie aufgeklärt, welche nicht darin besteht, grosse oder kleine Dichter zu illustriren (Ary Scheffer, Thumann), sondern in Malerei zu dichten, nämlich den schönen Rhythmus der eigenen Seele ausklingen zu lassen und aus der Anschauung der Natur heraus eine neue Welt der Schönheit zu schaffen, der Schönheit und eines höheren Sinnes.

Puvis de Chavannes hat dies erreicht mit einem ausgesprochenen Streben nach monumentaler Einfachheit. Das Gesetz der Vereinfachung beherrschte diesen Meister vor allen. Seine zeichnerische Vereinfachung einer Landschaft, einer Körperbewegung, seine Zurückführung des Kolorits auf den leisesten aber vollkommensten Zusammenklang, der als Einklang empfunden wird, sind so stupend, dass man ihn lange als Stümper ausschrie und dass noch der schon erwähnte deutsche Kunsthistoriker seine malerische Qualifikation verhältnissmässig gering nennt, während mir jüngst ein Pariser

Maler bemerkte: die Grösse dieses Meisters wird erst ganz gewürdigt werden, wenn wir Maler eines Tages alle genug von ihm gelernt haben.

* * *

Nicht dasselbe lässt sich von Gustave Moreau sagen. Sein Charakter ist nicht Einfachheit. Er ist so wenig einfach, wie er naiv ist. Wer diese Eigenschaften bei ihm suchte, fände sich sehr getäuscht. Als Bracquemond sein berühmtes Illustrationswerk zu Lafontaine vorbereitete, forderte er auch Moreau zu Entwürfen auf. Moreau lieferte ihm eine ganze Reihe; aber seine Darstellungen erinnern viel eher an das Pantschatantra des Budpaï als an Lafontaine, neben Perrault das kindlichste Genie der ganzen französischen Litteratur. Moreau war eben so wenig naiv wie seine ganze Zeit — wenn man nicht die Schule von Fontainebleau ausnehmen will, besonders den liebenswürdig weichen Träumer Corot und den Bauern Millet, der ein Bauer geblieben ist Zeit seines Lebens und vielleicht gerade diesem Umstand seine grosse Wirkung verdankt.

Moreau hat in der Litteratur fast einen Doppelgän ger, das Wort nicht allzu genau genommen: Karl Huysmans. Dessen Katholizismus und Mystizismus, wenn auch ursprünglich in der Seele des Dichters wurzelnd, sind doch zuletzt ganz künstlich in die Höhe geschraubt. Und die Atmosphäre, in die uns seine Werke eintauchen, gemahnt oft weniger an den Weihrauchduft der Kathedrale, als an den Opiumdunst von viel weniger heiligen Orten, wenn auch eine echte Sehnsucht nach Weltflucht und Heiligkeit das Ganze

durchzieht und man auf wahrhaft fromme Stellen immer wieder stösst.

Weltflucht, ehrliche, aufrichtige, spricht auch aus Moreau's Werk. Nur hat sie hier nicht so wohl einen ethischen als einen ästhetischen Sinn und ist Flucht vor der gemeinen Natur, vor der gemeinen Wirklichkeit, vor dem harten farblosen Licht des Tages. Und Huysmans Sehnsucht nach Askese und Heiligkeit ist bei Moreau Sehnsucht nach dem Traum, nach der Schönheit des Traumes, nach der Stille und Einsamkeit des Traumes der ihm allein gehört, nach Farben, die keines Menschen Auge je gesehen, nach Tönen, die kein menschliches Ohr noch vernommen. Es ist oft eine still melancholische, oft aber auch eine unruhige und überhitzte, eine fieberkranke Sehnsucht. Und Opiumathmosphäre und Haschischdämpfe glauben wir auch oft genug zu spüren. Sie sind oft thatsächlich gemalt, wie sie aus orientalischen Räuchergefässen aufsteigen, und ihre Wirkung lesen wir auf den blutlosen traumstarren Gesichtern.

Und da habe ich auch das Wort genannt, das Moreaus Sehnsucht in ihrer irdischen Richtung ausdrückt, es heisst Orient. Moreaus ganzer Geschmack ist orientalisch: seine Bevorzugung der Ruhe vor der Bewegung, des Traumes vor dem wachen Zustand, der Ekstase vor der kühlen Betrachtung, und ganz besonders seine Bevorzugung des Schmucks vor der schönen Nacktheit oder nackten Schönheit, seine leidenschaftliche Liebe zur Farbenpracht und Gewänderpracht und fabelhaftem Edelgestein, seine Religion für Kleinodien, die er aus allen Reichen der Geschichte und des Märchens (des orientalischen Märchens) zusammen-

trägt, um seine schönen Frauen damit zu überhäufen, und um die er einen Kampf wagt auf Leben und Tod mit allen schätzehütenden Drachen der Unterwelt.

Moreau hat wohl auch griechische Mythen gemalt. Aber er gibt denen den Vorzug, die ihren orientalischen Ursprung am deutlichsten auf der Stirn tragen. Seine Lieblingsgestalt ist die Sphinx: La Sphinx dévinée, la Sphinx et ses victimes, la Sphinx dans son antre. Ebenso hat er die Hydra gemalt, in der auch mehr orientalische als griechische Fantasie spukt. Und wählt er einen andern Gegenstand, so kostümirt er ihn so viel als möglich orientalisch. Seine Helena auf dem Schlachtfeld von Troja ist mit Geschmeide überladen und auf dem Haupte trägt sie eine Mythra. Er gibt aber der schönen Bathseba, der jüdischen Ehebrecherin, den Vorzug. Und das Weib, das er am meisten liebt, ist die unheimliche Salome, die Tochter der Herodias, die er in einer ganzen Reihe von Bildern dargestellt hat, und für die ihm Heine ein klein wenig vorgemalt haben mag.

Auf dem glutenkranken Antlitz
Lag des Morgenlandes Zauber,
Auch die Kleider mahnten kostbar
An Scheherezadens Märchen.

Nun muss ich aber folgendes bemerken. Wer nach dem Gesagten auf den Gedanken käme, Moreaus Werke seien Kostümbilder, der wäre gewaltig im Irrthum. Eher sind es Traumbilder, Gedankenbilder, Sinnbilder. Eher sündigen sie in dieser Richtung mit zu Viel als zu Wenig, eher mit zu tiefem, mit zu verstecktem Sinn als mit gar keinem.

Ueberhaupt darf man bei Moreau nicht an herkömmliche Bilder orientalischen Kostüms denken. Er malt

freilich den Orient, und wir glauben, er malt ihn wahr. Er wäre kein Künstler, wenn er uns das nicht einredete. Aber im Grund malt er nur seinen Orient, einen Orient, wie seine Seele sich ihn träumt, malt er vielleicht gar nur seine Seele, die Landschaften seiner Seele. Seine Bilder sind ganz intim. Nur er allein hat geschaut, was er malt. Sein Lieblingssymbol der Schönheitssehnsucht sind die Peri. Aber wer könnte behaupten, diese Fabelwesen geschaut zu haben, oder sie so geschaut zu haben, wie Moreau sie darstellt!

Und das gilt von allen seinen Bildern und Gegenständen. Das Kostüm übersehen wir fast vor dem mächtigen Ideeninhalt der Bilder, vor dem geisterhaften Schauer, der uns aus vielen von ihnen anweht.

Sonst hätten sie nicht die Bedeutung, die wir ihnen zuschreiben. Der Hauptsache nach hat sie der Maler aus seiner Seele herausgemalt, mehr als aus historischen und ethnologischen Dokumenten. Denn die bekannte Anekdote von dem deutschen Maler, der das Kamel aus der Tiefe des Gemüthes malte, hat doch auch einen anderen Sinn als den herkömmlichen satyrischen.

Im Ganzen habe ich vielleicht bis jetzt die Opiumstimmung zu sehr betont. In allen Bildern Moreau's ist sie keineswegs. Ich denke z. B. an den «Tod des Orpheus», an die «Klage des Dichters», an «Galatée», an das ergreifende Bild «der junge Mann und der Tod». Ihre Stimmung ist reine dichterische Melancholie. Solche Bilder können doch auch noch andere Leute erfreuen als etwa nur einen des Esseintes und Grafen Robert Montesquiou. Und Moreau hat gewiss noch viele ähnliche gemalt, die ich nicht kenne. Der «Tod

des Orpheus» hat geradezu etwas einfach grosses; das ist, möchte man sagen, eine Tragödie, die in eine rührende Idylle ausklingt.

* *
*

Moreau's Schwelgen in Farben lässt an Böcklin denken. Aber diese beiden sind trotzdem gar nicht verwandt. Das geht aus meiner seitherigen Ausführung zur Genüge hervor. Moreau ist, wie Rossetti, ein Weltflüchtiger, ein Naturflüchtiger, ein vor Sehnsucht Kranker, dem das grelle Sonnenlicht und die Geräusche der Natur wehe thun.

Niemals blühten für ihn Veilchen und Primeln auf,
Niemals hat er gelauscht jubelndem Lerchensang!
Nur in mystischen Tönen
Kreiste Lohengrin's Schwan um ihn.

Dieses Wort eines deutschen Dichters auf Ludwig II. passt auch auf Moreau und seines Gleichen.

Böcklin, der grosse, gehört einer anderen Rasse an. Er ist der ganz Gesunde, der Uebergesunde, der in pantheistischem Gottgefühl und Seligkeitsrausch sich eins weiss mit der Natur als ihr Schöpfer und Geschöpf zugleich, für den es in der Natur keine Stimme gibt, die er nicht als Musik vernimmt, und keine Rohheit, die er nicht in Wiedergeburt umwandelt zu grausiger Schönheit. Für ihn sind, wie für alle ganz grossen Künstler, die Sinne und die Seele eine untrennbare Einheit. Er braucht nicht aus den einen zu flüchten, um zur andren zu gelangen. Nein nicht mit diesem ganz Grossen lässt sich Moreau vergleichen; aber er ist ungefähr für Frankreich, was Burne-Jones für England, eine eigenartige Blüthe, die sich inmitten der nationalen Kultur etwas exotisch

und fast künstlich ausnimmt, aber, liebevoll für sich betrachtet, durch ihr zartes inneres Leben doch mit Bewunderung erfüllt.

Moreau ist durchaus Symbolist im engeren Sinne des Wortes, und bei vielen seiner Bilder, wie bei allen Werken dieser Art, steht man immer ein wenig wie vor einem Räthsel. Das ist aber ihre Schwäche und kaum ihre Stärke.

Es gibt heute eine Gruppe von Dichtern, die in der Dichtung, der allreichen und allumfassenden, nichts ausdrücken und nichts gelten lassen wollen als Klang, innern Stimmungsklang der Seele. Ich verachte sie nicht und lausche von Zeit zu Zeit gern ihrer zartschüchternen, fast möchte ich sagen, ihrer bleichen Musik — ihren blassen Cantilenen. Aber sie selber ahnen nicht, wie arm sie sind. Und Maler gibt es, die sich nicht entblöden, ihre Werke zu Charaden zu degradiren, die sich etwas darauf zu gute thun, mit einem Gemälde nicht etwa Gemaltes zu bieten und Geschautes, sondern Gedachtes. So stünden wir wieder da, von wo wir Deutschen im XIX. Jahrhundert ausgegangen sind. So bisse sich das Jahrhundert selber in den Schwanz. So war Moreau einst ein Erlöser, und heute ist er bereits eine Gefahr. Die Ringe schliessen sich rasch in unserer Zeit.

Von BENNO RUETTENAUER sind erschienen:

Siebenschön. Ein April-Mai-Märchen. Stuttgart. Cotta Nachf.

Der kleine Boland. Legenden. Berlin. Schuster und Löffler.

Unmoderne Geschichten. Novellen. Heidelberg. Georg Weiss.

Heilige. Novellen. Ebendas.

Sommerfarben. Novellen. Leipzig. Reclam jr.

Zwei Rassen. Roman. Berlin. S. Fischer.

Zeitiges und Streitiges. Essays. Heidelberg. Georg Weiss.

DATE DUE

